

في رحـاب الخـطّ العربـيّ

نص : حميـدة الصـولـي

لوحة للفنان التشكيلي نجا المهداوي

مقدمـــــــــة :

لقد أعطى العرب الخط الجميل عناية خاصة عند كتابة القرآن، منطلقين من مبدإ، هو في الواقع قول علي بن أبي طالب، الخط الجميل يزيد الحق وضوحا، وكما يقول عبد الله بن عباس "الخط لسان اليد". وهكذا كان الخط الجميل موازيا في أهميته للتجويد في القرآن. وسرى في جميع البلاد الإسلامية وأصبح الحرف العربي واسطة التعبير في جميع اللغات، الهندية والفارسية والتركية، وأخذ الخط مكانه كفن رفيع مرتبط مباشرة بالثقافة العربية وبالعقيدة الإسلامية[1]. ولعل ارتباط الخط بالجانب التعبيري هو الذي يفرض الوضوح لوصول دلالات الخطاب أو الرسالة، أما في جانبه الفني فبالإضافة إلى الوضوح يتطلب الجمالَ الفني والإبداعي. ومن خلال تجربتنا المتواضعة في التعامل مع الأعمال الفنية في الخط العربي، تلوح لنا ثلاثة مستويات هامة يتنزل فيها تناول الخط العربي؛ بحيث يكون الخط حينا رمزا دالا وأحيانا تجريديا موحيا، يكون إشارة ويكون شكلا ساكنا أو متحركا، وهو في كل ذلك يمثل لونا من ألوان التعبير الحضاري دلاليا وجماليا. ومهارة الخطاط تظهر في كيفية تحويل الخط إلى رموز تستطيع أن تعكس الامتداد الروحي والحضاري لأمة تشكل القراءة فيها إحدى مقومات وجودها وحياتها، ولكنها للأسف فأمة «إقرأ» لا تقرأ.

والخط هنا بما هو أساس لفكر وعقيدة أمة وحامل لوعيها وإبداعها ومنجزها العلمي، يتمحور في ثلاثة مستويات: مستوى دلالي فكري (نص) ومستوى جمالي (إبداع فني) ومستوى تشكيلي (رموز وتقنيات).

1 - **المستوى الدلالي** : برغم ما يبرزه الخطاط من مهارة في تجسيد الإحساس جماليا تجاه ما يرسم، يبقى ما يقوله النص الشغل الشاغل لجانب هام من المتلقين. فهذا النصّ جزء من مدونة تراثه، وينطوي على معان جماليةٍ وفكرية وعقدية بالأساس. وهو يدرك مسبقا أن هذا النصّ إما أن يكون آية أو جزءا من آية من القرآن العظيم، أو حديثا نبويا، وفي بعض الحالات يكون شعرا أو قولا مأثورا أو حكمة يستند إليها أصحاب المواعظ وأصحاب التجربة للإشارة إلى وضع ما في حياة البشر، تؤكده أو تنفيه. والنصّ بما هو خطابٌ تلك دلالاته، يشُدُّ إليه المتلقّيَ، الذي يتجه إليه مباشرة دون التوقف عند الإطار الجمالي أو التشكيلي الذي أسهم في شدّ الانتباه إليه. وبالنسبة إلى آخرين، تمثّل اللوحة المتضمنة عملا خطيا، كلا لا يمكن فصل مستوى عن الآخر فيها. وهي بذلك تجمع بين تحريك الذاكرة وإنعاش الوعي وإيقاظ الإحساس بالكينونة.

2 - **المستوى الجمالي** : يتضمن العمل الخطي أبعادا جمالية مختلفة أساسها الحرف بتنويعات رسمه وإكسابه



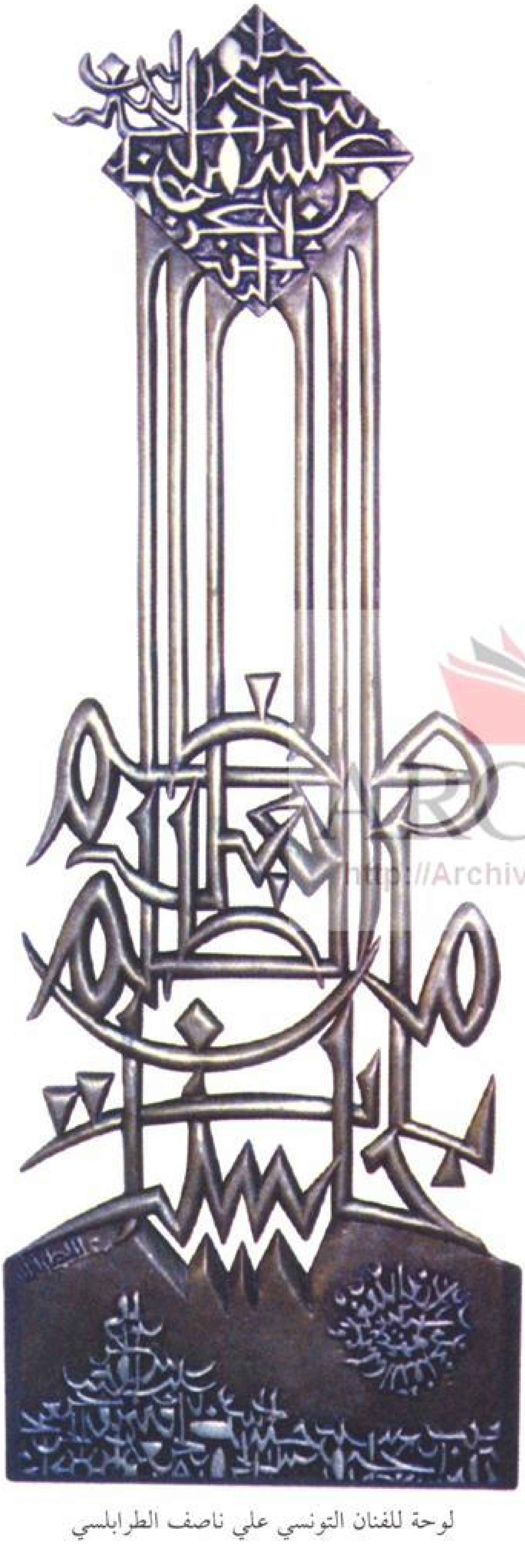
لوحة للفنان التونسي عمر الجمني (الدورة الأولى لأيام الخط العربي 1997)

هيئات عدة، يضاف إلى ذلك التلوين الذي يتوزع وفق ذائقة الخطاط وحسب الهدف من توظيفه إياه. فإذا كان الخط هو النصّ، يجتهد الخطاط في إكساب الحروف مظهرا جماليا من خلال ما يضيف لها بواسطة التركيب من العناصر المختلفة، مثل ورق الأشجار أو الزهور أو السمك الخ.. مما يجعل الزخرفة كعمل فنيٍّ بحدّ ذاته، يلجأ الخطاط إليها ليحول الفضاء العام للوحة إلى عناصر خطية ونمنمية أو حتى عناصر معمارية. والخطاط بما أوتي من حذق وقدرة على جمع تلك العناصر يحول اللوحة إلى فيض من الدلالات التي يجد فيها كلُّ متلقٍّ جانبا مما ينتظره. بحيث لا يكسر الخطاط أفق الانتظار، ولا يحدث الصدمة الحسية في متلقيه، فقط يحملهم إلى أفق حسي يشعرون فيه بلذة خاصة تمتد بين أعماق الماضي بكل ما أفرز من بلاغة تعبيرية روحانية، ونصوص مقدسة؛ وبين الحاضر، بما وفرت التجربة والمعارف فيه من عناصر جمالية وتشكيلية تضفي على اللوحة ألوانا من الإيحاء والدلالات التي تحمل المتلقي إلى أبعد من حدود الفضاء الفني.

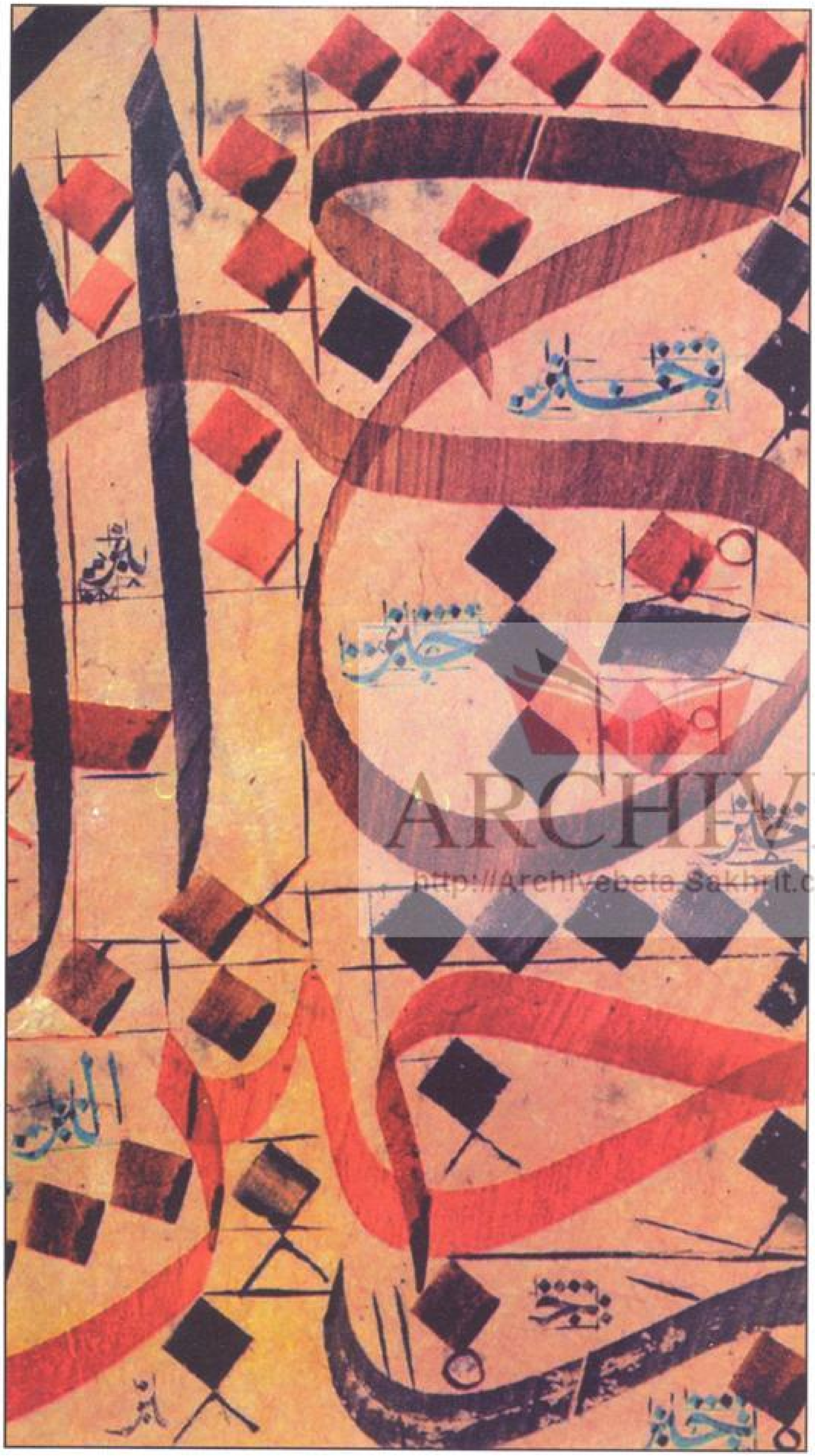
3 - **المجال التشكيلي** : برغم ما للحرف العربي من دلالات وإيحاءات روحية فطريقة تشكيله تخضع لأبعاد ولمقاييس تجعل تناسقه مع سواه متسقا مع الفضاء العام الذي تسبح فيه الحروف جماليا ودلاليا، ليكون الكل عملا فنيا. أما اختيار الألوان وتوظيفها، فإن الفنان يمارس إزاءها إحساسية نغمية تجعل الإيقاعات تنبعث منها، مع كل التفاتة أو حتى طرفة عين. ويبدو المشهد المعماري ضاجّا بالحالات الزخرفية والهدوء اللوني والحركة النمنمية للحروف الصامتة والمعبّرة. لذلك وغيره أصبح الخط العربي أحد مجالات الفن الإسلامي الذي له خصائصه التي يتميز بها عن باقي الفنون الأخرى. ولكن ما هي هذه الخصائص التي تميز الفن الإسلامي ؟

من خصائص الفن الإسلامي :

لعل خير وسيلة تعرفنا على الفن الإسلامي، هي الوقوف على خصائصه الذاتية، وسماته المتميزة. ومن خلال ذالك، يمكننا استكمال صورته واضحة



لوحة للفنان التونسي علي ناصف الطرابلسي



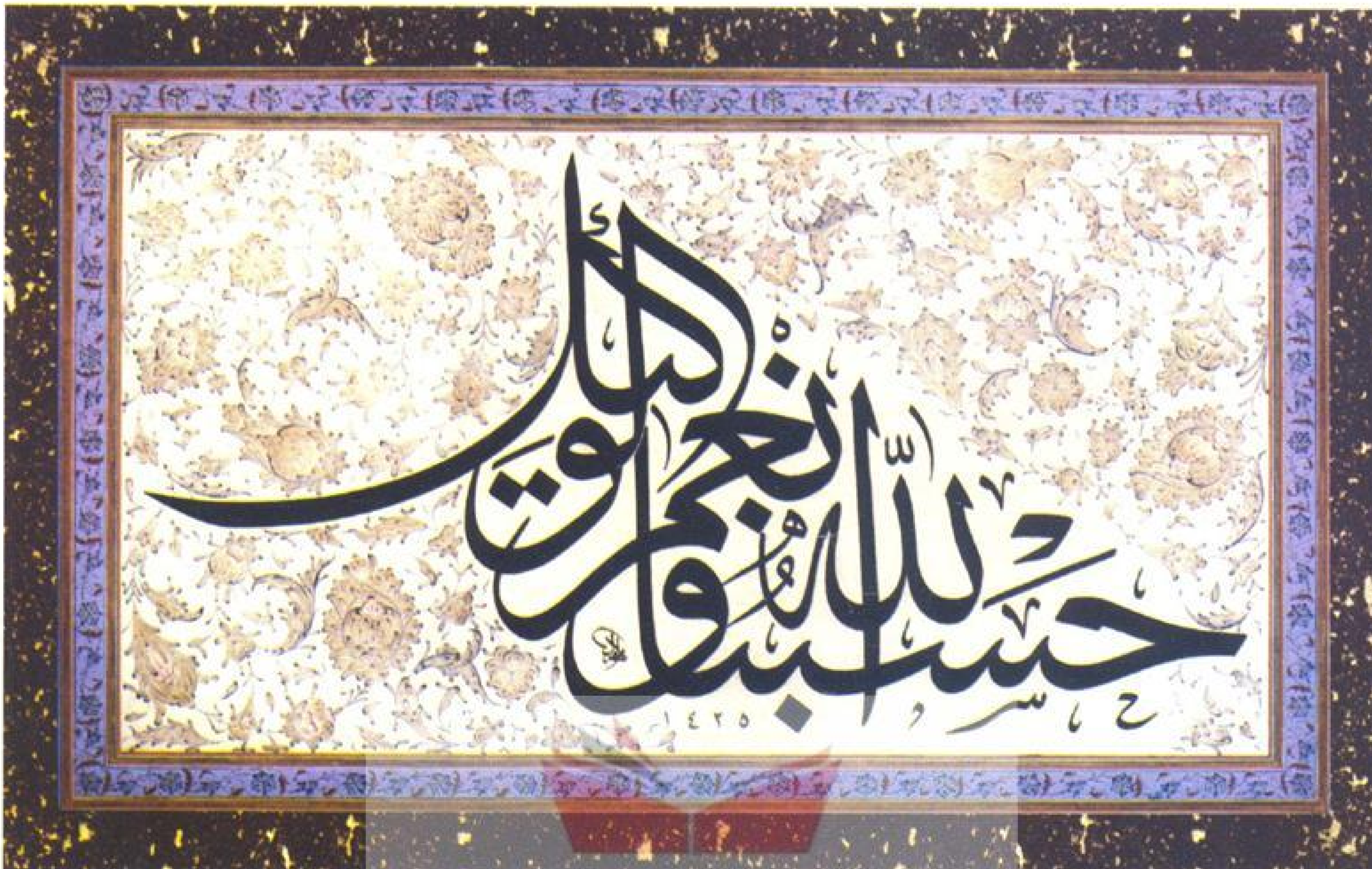
لوحة للفنان التركي حسن جلبي

جلية، بعيدا عن كل غبش أو التباس. ونستطيع إجمال أهم هذه الخصائص في النقاط التالية:

1- يقوم هذا الفن على أساس عقيدة التوحيد، وعلى تصور كامل للإنسان والكون والحياة، ولذا فلا مجال للباطل من وثنيات وخرافات وأوهام وأساطير.

2 - ميدان الفن الإسلامي ليس هو (الضروريات) ولا (الحاجيات) بل هو مجال (التحسينات) أو ما يطلق عليه اسم (الكماليات)؛ وهذا التحديد لمكانة الفن ضروري ومهم، حتى توضع الأمور في نصابها، وحتى لا يحصل خلل في التصور.

3 ـ إن وظيفة الفن هي صنع (الجمال)، وحين يبتعد الفن عن أداء هذه الوظيفة، فإنه حينئذ لا يسمى (فنا) ذلك أنه تخلى عن وظيفته الأصلية، وقد نسميه (مهارات) أو غيرها. يقول الأستاذ محمد قطب: "والفن الإسلامي موكل (بالجمال).. يتتبعه في كل شئ، وكل معنى في هذا الوجود، الجمال بمعناه الواسع الذي لا يقف عند حدود الحس، ولا ينحصر في قلب محدود، جمال الكون بنجومه وشموسه وما بينها من تجاذب وارتباط. وجمال الطبيعة بما فيها من جبال وأنهار وأضواء وظلال وجمادات وأحياء. وجمال القيم والأوضاع والأفكار والتنظيمات. كل ذلك ألوان من الجمال يحتفي بها الفن الإسلامي، ويجعلها مادة أصلية للتعبير، بل هو يعرض الحياة كلها من خلال المعايير الجمالية، سواء بالسلب أو الإيجاب".



لوحة للفنان التركي بلال سزر

4 ـ فالفن في التصور الإسلامي (وسيلة) لا غاية، والوسيلة تزهو بشرف الغاية التي تؤدي إليها، لذلك فليس الفن للفن، إنما الفن في خدمة الحق والفضيلة والعدالة، وفي سبيل الخير والجمال.

5 - وللفن في التصور الإسلامي (غاية وهدف) إذا كان أمر يخلو من ذلك فهو عبث وباطل، والفن الإسلامي فوق العبث والباطل، فحياة الإنسان ووقته أثمن من أن يكون طعما للعبث الذي لا طائل تحته.

6 ـ إن الغاية التي يهدف الفن الإسلامي إلى تحقيقها، هي إيصال الجمال إلى حس المشاهد أي (المتلقي)، وهي ارتقاء به نحو الأسمى والأعلى والأحسن، أي نحو الأجمل، فهي الاتجاه نحو السمو في المشاعر والتطبيق والإنتاج، ورفضٌ للهبوط.

7 ـ وكما أن للفن هدفا يسعى إليه، فان له أيضا (باعثا) يدفع إليه، هذا الباعث يغذيه جذران: جذر يمتد في أعماق النفس، إذ من فطرة النفس البشرية السعيُ إلى الجمال، وجذر آخر يغذيه المنهج الإسلامي الذي يهدف إلى الجمال، وهكذا يلتقي ما تصبو إليه النفس مع ما طلبه المنهج، فإذا الإنسان مدفوع إلى تحقيق الجمال بفنه، وبباعث من رغبة النفس وباعث من أمر الشرع بإتقان العمل وتحسينه.

8 ـ وللفن شخصيته المستقلة، فليس هو فرعا من الفلسفة، أو فرعا من فروع العلم، وإن كان العلم هو بعض ما يحتاجه الفنان، لذلك، فليس من مهارات الفن البحث عن (الحقيقة) أو الكشف عنها. وحينما يُطلب منه ذلك، فقد حُمِّل ما لا طاقة له به. قد يحدث أن يكون الفن في بعض الأحيان طريقا لاكتشاف حقيقة ما، ولكن هذا ليس مهمة دائمة يكلف بها، إن الذين جعلوا اكتشاف الحقيقة من أعراض الفن، دفعهم إلى ذلك تصور خاطئ عن تحديد مكانة الفن ومهمته.

9 ـ والفن الإسلامي ينبع من داخل النفس، فتجيش به

العواطف والأحاسيس، فإذا به ملء السمع والبصر، وهو بهذا تعبير التزام وليس صدى لإلزام قهري أو أدبي.

10 ـ بينما في (الظاهر الجمالي) أن ساحة الجمال هي الوجود كله، وأن الإسلام أوصل الجمال إلى مجالات لم تعرفه من قبل، ونؤكد هنا إن ساحة الجمال نفسها هي ساحة الفن، وهي ساحة لا تضيقها الحدود، ولا تحصرها الحواجز، ذلك أنها ساحة منهج التصور الإسلامي.

11 ـ والفن الإسلامي - بعد ذلك - لقاء كامل بين إبداع الموهبة ونتاج العبقرية، وبين دقة الصنعة ومهارة التنفيذ وحسن الإخراج؛ إنه اجتماع بين الذكاء المتقد وبين الخبرة والإتقان، وبهذا يصل الفن إلى ذروة الجمال، إن أحد العنصرين - الموهبة والخبرة - قد يصل بنا إلى إنتاج فني، ولكنهما معا يصلان بنا إلى جمال فني.

هذه الأسس هي التي جعلت منه فنا متميزا له شخصيته المستقلة وكيانه الذاتي. وتلك هي الأساسية العامة التي يرتكز عليها (الفن الإسلامي) بكل فروعه وهذا لا يمنع أن يكون لكل نوع من أنواعه أُسُسُه الخاصة به، والتي تضاف إلى ذلك.

تاريخ الخطوط العربية:

دون الرجوع إلى أصل الكتابة العربية والفترات والأشكال التي مر بها الخط، والأصول المباشرة التي أفضت بنا إلى الكتابة العربية، حتى وصوله إلى ما هو عليه الآن، نحاول التعرض إلى بعض الجوانب التاريخية للخط



لوحة للفنان التركي صاواش جويك

العربي باعتباره فنا، انبثق عن الثقافة الإسلامية بصورة خاصة. فقد استحق الخط العربي أن يحتل مكانة عالية في سلم الفنون التشكيلية على الصعيدين العربي والعالمي، وأن يلفت أنظار عمالقة الفن والرسم في الغرب، وأن يحظى بمتابعة وحضور داخل أروقة المعارض الدولية. ولكن الواقع العربي للأسف الشديد يشهد انحساراً لرقعة الخط العربي في الذهنية العربية بوجه عام، وفي مخيال ووجدان الناشئة على وجه الخصوص.

ومن ثم فإن المكتبة العربية تشهد نقصاً كبيرا في الكتب والمراجع، التي تتناول الفن العربي بالدرس والمتابعة والتمحيص والتحليل والتأريخ. ولهذا فإن الخط العربي واكب نهضة علمية ومعرفية هائلة في الحضارة العربية الإسلامية التي جسدها بعمق في لوحات ومخطوطات تحمل سمات الفن العالمي، والروح الشرقية، صافية النقاء أيضاً. بخلاف الواقع الراهن الذي يطبع نفسه بطابع إهمال جماليات الخط العربي.

معاني الحروف العربية:

ليس عمق اللغة العربية فقط في تعدد معاني الكلمة أو تعدد صور كتابتها أو غير ذلك من العجائب بل هناك أعجوبة أخرى تسجل للغة العربية، وكثير من أهلها لا يعرفونها، وهي دلالات الحروف العربية.

فللحروف العربية مدلولات عميقة جداً، وفي الغالب كل حرف له معنى عميق يتكرر في الكلمات التي يوجد بها، وليس مجردُ دلالة الحرف على معناه يكفي في إبهار أبناء اللغة ! بل هناك مخارج الحروف، ودلالاتها على المعنى !

سنحاول شرح بداية مخارج الحروف في اللغة العربية، وهي خمسة، الحلق واللسان والشفتان والجوف والأنف، ولكلٍ منها حروف تختص به، وللتعرف على مخرج الحرف عليك بتسكينه، ونأتي إلى الأمثلة : فحرف الهاء، حرف يشعرك بالهدوء والهدنة، يخرج حرف الهاء من أقصى الحلق، ويأتي بعد إخراج هواء مع إغلاق بسيط لأقصى الحلق، حرف الهاء يأتي بالكلمات التي تنشر الهدوء وتكون خارجة من الأعماق في الغالب، وانظر إلى الكلمات التالية: هدوء، هدنة، هواء، أهلا، هم...

حرف الحاء، يخرج من وسط الحلق، فهو متوسط بين أمرين (أقصى الحلق، وأدنى الحلق)، ويكون بين طرفين، تمعن معي في الكلمات التالية والتي تشتمل على حرف الحاء : حب، حرارة، حلو، حرب ...





لوحة للفنان التركي أفضل الدين قيليج

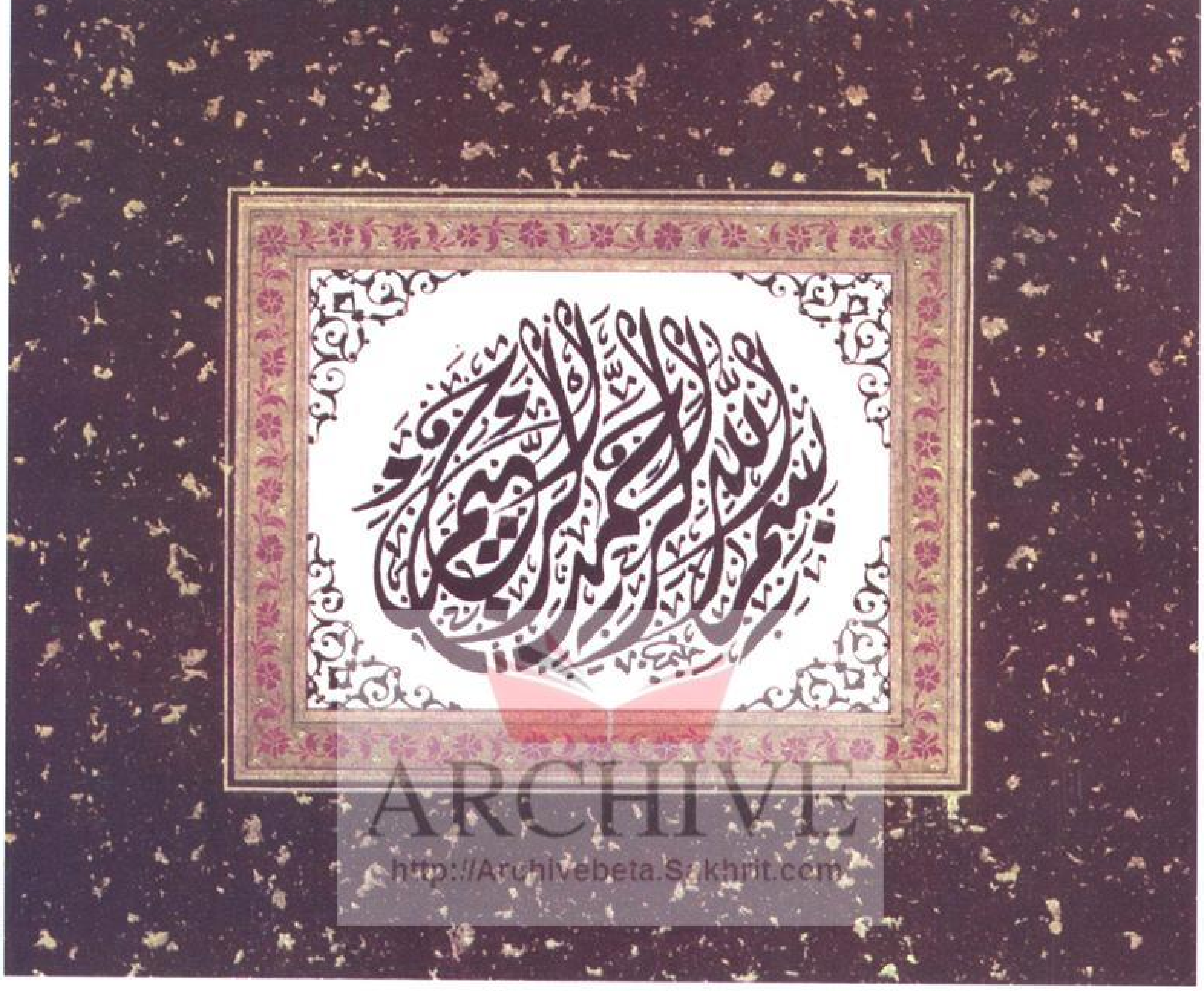
حرف الغاء حرف يدل على الغموض والغوغائية، فحين تنطق به تحس أن مخرجه غيرُ واضح وهو يخرج من أدنى الحلق، ومن الكلمات التي تبدأ بالغاء، غوغاء، غموض، غرق، غيم . .

أما حرف الراء، فهو حرف يخرج من طرف اللسان الأمامي مع أصول الثنايا العليا قريباً من الظهر، وحرف الراء حرف يدل معناه على التكرار، كون الحرف مكررَ النطق : ردد، رَحب، ركّب، راقب . . .

حرف القاف، حرف له مدلول الوصول إلى أقصى نقطة، فهو يخرج من آخر اللسان قريباً من الحلق، وكلمات تدل على معنى حرف القاف : قعر، قاع، قمة، قبة، قتل، قبر . .

حرف السين، حرف حاد جداً، ومخرجه من رأس اللسان مع أصول الثنايا، والكلمات المعبرة عن السين كثيرة منها : سيف، سر، سخط، سحب، سم، وفي جميعها ترى الحدة الموجودة في الحرف معكوسةً بشكل أو بآخر على الكلمة نفسها . .

والكلمة في اللغة العربية بتفصيلها تجد أن لكل حرف فيها معنى ينطبع على المعنى العام للكلمة، ففي كلمة « غرق» مثلا، نجد حرف الغاء يدل على الاختباء والغموض والاختفاء، وهي بداية الغرق، وحرف الراء يدل على تكرار العمل، فهو يغرق في أعماق اللجة بالتدريج، أما نهاية الكلمة «حرف القاف» فقلنا إنها تدل على النهاية والوصول لآخر نقطة، وهي آخر الغرق



حيث يستقر في العمق ! هذا موجز عن أحد أجمل معاني اللغة العربية ومدلولاتها . .

نشأة الخط العربي الجميل:

من المتعارف عليه علمياً أن المسلمين الأوائل بعدما تشربوا الإسلام في قلوبهم وأفئدتهم، خرجوا ينشرون النور الإلاهي في جنبات الأرض، ويفتحون البلاد والأمصار، يحملون لغتهم الأم (العربية) إلى كل مكان وطئته أقدامهم، فهي اللغة التي استطاعت، لخصوبتها وروعتها وبلاغتها، أن تحل محل كثير من اللغات، لتصبح لغة الفتوحات والبلدان الإسلامية الجديدة. ومن الطرائف أن ابن المقفع قال ذات مرة : «أفضل لي أن أشتم باللغة العربية على أن أمدح بالفارسية.» ولذلك أصبحت اللغة والخط العربيين هما المستخدمان في هذه الأصقاع؛ حيث كتب به السلاجقة والعثمانيون بدل لغتهم التركية، وفتنوا بتنسيقه العجيب، وكذلك الايرانيون الذين كتبوه بلغتهم الفارسية؛ حباً في جمال العربية نطقاً وأداءً وكتابة.

ويلحظ عشاق الخط العربي، والمؤرخون لمراحل ولادته ونشوئه، أن الايرانيين اهتموا بكتابة الخط العربي، حتى بلغ من حبهم له، أنهم اخترعوا خطاً خاصاً بهم يسمى

(التعليق)، كما يذكر الخطاط الكبير كامل البابا في كتابة (روح الخط العربي). ثم ظهر من بعد، الخطاط الفارسي الفذ (مير على) الذي طور خط التعليق، وأزال ما به من بعض الرتابة، حيث أدخل شيئاً من (النسخ) عليه، وأطلق عليه (النستعليق) وهو ما حبب أهل إيران فيه وفي كتابته، حتى أصبح خطَّهم المستعملَ والشائعَ الذي يسمى اليوم (الفارسى) نسبة إليهم، وهو خط متأثر في أعماقه وأبعاده وملابسات نشأته وتكوينه بالخط العربي.

عباقرة الخط العربي : الأتراك:

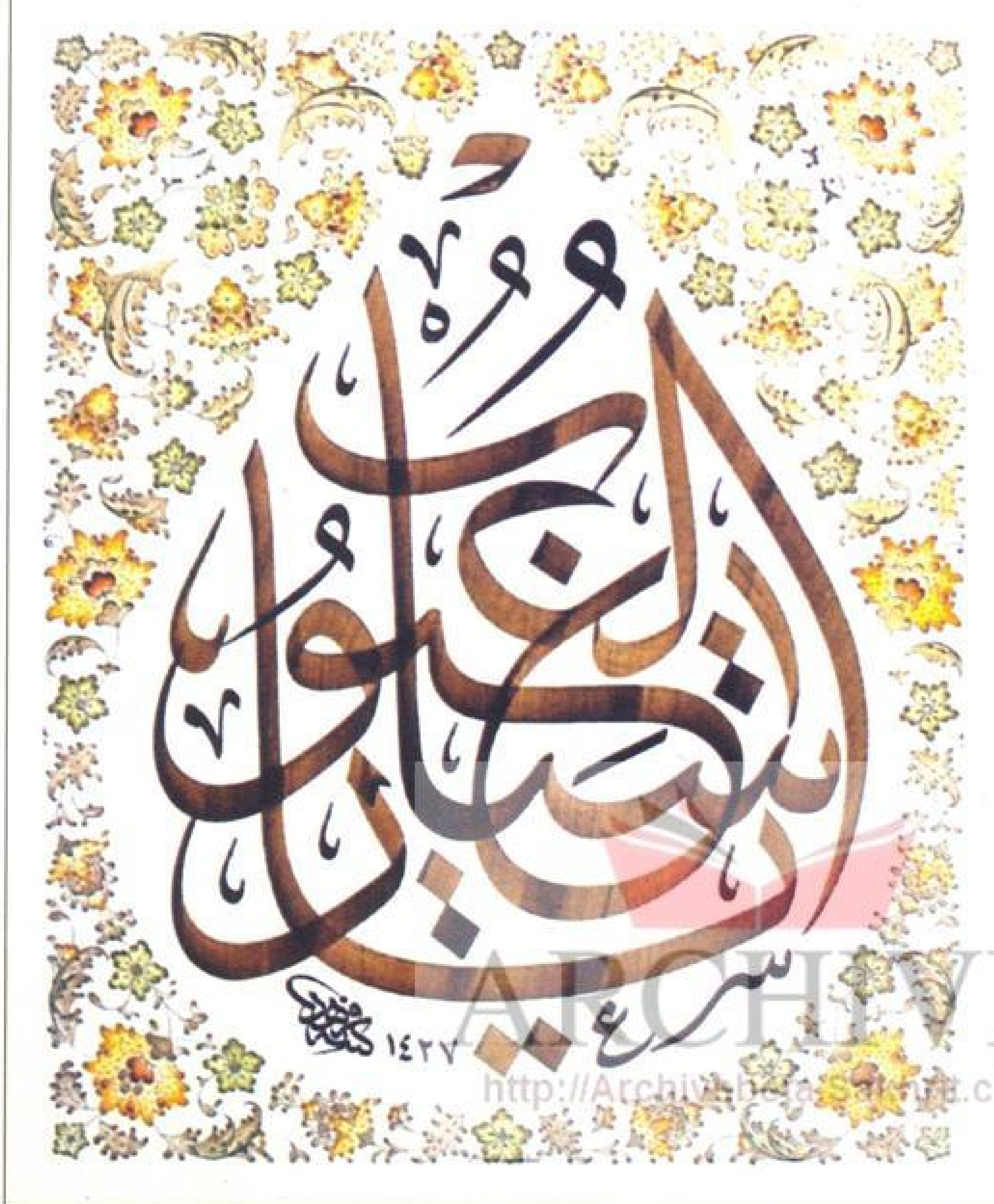
لكن الشيء المدهش حقاً، هو تعلق أبناء الشعوب وفنانيها وخطاطيها بالخط العربي وجمالياته؛ حيث برعوا في كتابته، التي سحرت عقولهم، وبهرت قرائحهم، ومن ثم ركزوا في إجادة خطيْ (النسخ والثلث)، حتى بلغ الخط العربي في عهد العثمانيين ذروة الفن والكمال والحفاوة والنضج. ولقد ترك لنا الخطاطون الأتراك العباقرة، تراثاً زاخراً من الروعة الفنية، التي تدل على مدى تفوقهم وتربعهم على عرش فن الخط.

وفى زمن العثمانيين، احتل الخطاط التركي مكانة كبيرة، لا ينافسه فيها أحد من الطوائف وأصحاب المهن الأخرى، حتى بلغ من شدة ولعهم بالخط أن بعض السلاطين عندهم تعلم فن الخط على يد كبار أساتذة هذا الفن، وكان منهم خطاطون مهرة من أمثال: السلطان محمود خان، الذي نهل هذا الفن على يد الخطاط (الأسطورة) مصطفى راقم،



لوحة للفنان التركي
علي طوي

والسلطان عبد الحميد الثاني على يد الخطاط غزه حتى نال منه إجازة رسمية بمزاولة وممارسة هذه الهواية العجيبة. كما تسرد كتب التاريخ، أن العثمانيين اخترعوا خطوطاً جديدة مستقاة من الخط العربي الأصيل، ومن روعة بنائه وهندسة حروفه، وزخرفة أشكاله، وعمارة ألوانه؛ وذلك لمواكبة اللحظة التي يعيشون فيها آنذاك. ومن هذه الخطوط، الخط الديواني، والديواني الجلي، والرقعة. ومعروف أن خط الرقعة، نظراً لسهولة وبساطة كتابته، أصبح الخط الشائع والمشهور آنئذ؛ حيث يستخدم في كتابة الرسائل اليومية والمعاملات في كل الأقاليم التركية والعربية معاً، والسبب مدى توفر عناصر الزخرفة البنائية فيه، تلك التي تماثل جمال بيوت الأتراك اليوم.



لوحة للفنان التركي فرهاد قورلو

أنواع الخطوط اليوم:

أما عن أنواع الخطوط المستخدمة بكثرة حاضرا، فهي ستة : الثلث والنسخ والفارسي والكوفي والرقعة والديواني. إلى جانب نوعين آخرين هما : الديواني الجلي، والديواني مضافاً إليه الشكل الجمالي. أما خط الإجازة فهو خليط من النسخ والثلث. وأما عن سبب تسميته بالإجازة فلأن الأساتذة الخطاطين كانوا يكتبون به إجازاتهم (شهاداتهم) لتلاميذهم لممارسة الخط .لكن العصر الحديث، يشهد مدى الحاجة إلى خطوط جديدة، وإضافات تعمق الإحساس بجمال الخط العربي، وتجذب أنظار الشباب العربي، والأجيال الجديدة، إلى معرفة وتعلم الخط العربي ومزاياه، من منظور عصري، يراعي سرعة الحياة من حولنا، وانشغال النشء بالإنترنت والبارابول وثقافة الاستهلاك. لذا كان من الواجب إدخال تقنيات الحاسب الآلي إلى موهبة الخط العربي، لإنتاج كائن جديد يتلاءم مع ظروفنا المعيشية وواقعنا الراهن؛ لئلا يذهب أبناؤنا بعيداً عن الانغماس في الخطوط العربية الجميلة!! ولكيلا تصبح خطوطنا الجميلة بعيدة عن اهتمامات أجيالنا الجديدة.

المهارة في فن الخط:

وتعد كتابة الخط من الفنون الصعبة التي هي بحاجة شديدة إلى المهارة الفائقة، والموهبة، والدراسة والتحصيل، والممارسة والتدريب. ولذلك، فالخطاط

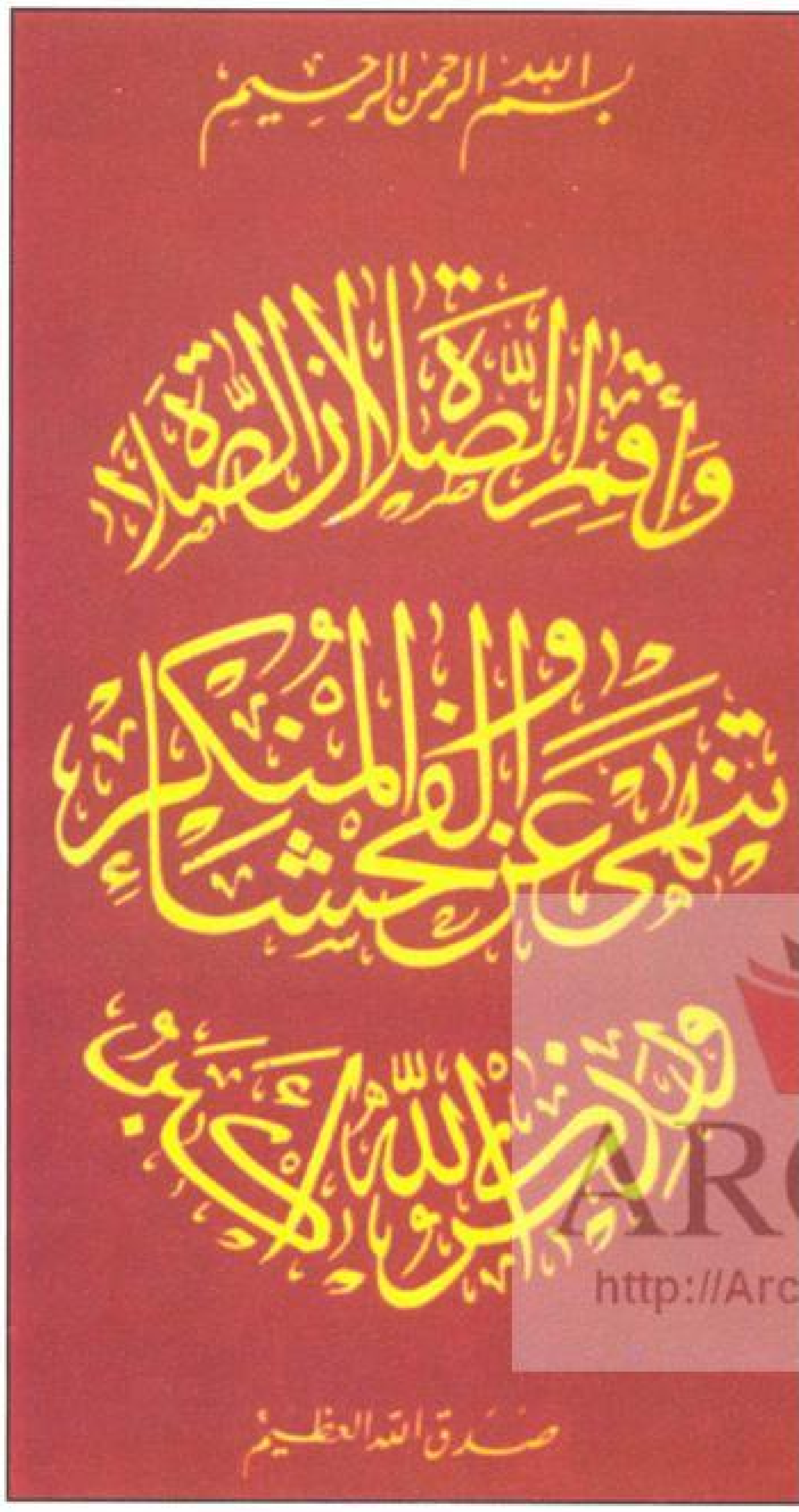
الماهر يحتاج إلى ساعات عمل طويلة يومياً لتجويد خطه وتحسين مستوى أدائه الفني، لدرجة أنه لا يستطيع أن يتوقف يوماً واحداً عن مزاولة مهنته المحببة إلى نفسه.

وتروي كتب التاريخ والفن، رواية مشهورة عن الخطاط التركي الحافظ عثمان، الذي كتب المصحف الشريف عدة مرات متتالية، قوله في هذا الصدد: لو عرضت عليّ الخطوط المختلفة، التي أكتبها طوال الأسبوع، لعرفت بحاستي الفنية من بينها خطوط يوم السبت؛ لأنها تكون أقل مرونة من خطوط بقية أيام الأسبوع، بسبب توقفي عن الكتابة يوم الجمعة، إشارة إلى مهارته الكبيرة في حذق هذا الفن، والمهارة الفائقة في معرفة الفروق بين الخطوط والأوقات التي تتم فيها عملية الولادة الفنية.

جماليات الخط العربي:

لقد كان أبو حيان التوحيدي أول من تحدث في جمالية وتقنيات الخط، توضح ذلك رسالة له بعنوان: «علم الكتابة»، وهي من أقدم ما أُلف في هذا الفن... ويعدد التوحيدي أنواع الخط الكوفي فيورد منها ما يلي: الإسماعيلي، والمكي، والأندلسي، والشامي، والعراقي، والعباسي، والبغدادي، والمشعب، والريحاني، والمجرد، والمصري. فهذه هي الخطوط العربية التي كان منها ما هو مستعمل قديما ومنها قريبة الحدوث. وأما هذه الطرائق المستنبطة فهي مروية عن الصحابة حتى اتصلت بابن مقلة وياقوت وغيرهما، وهم تفننوا فيها بحسب اجتهادهم (2).

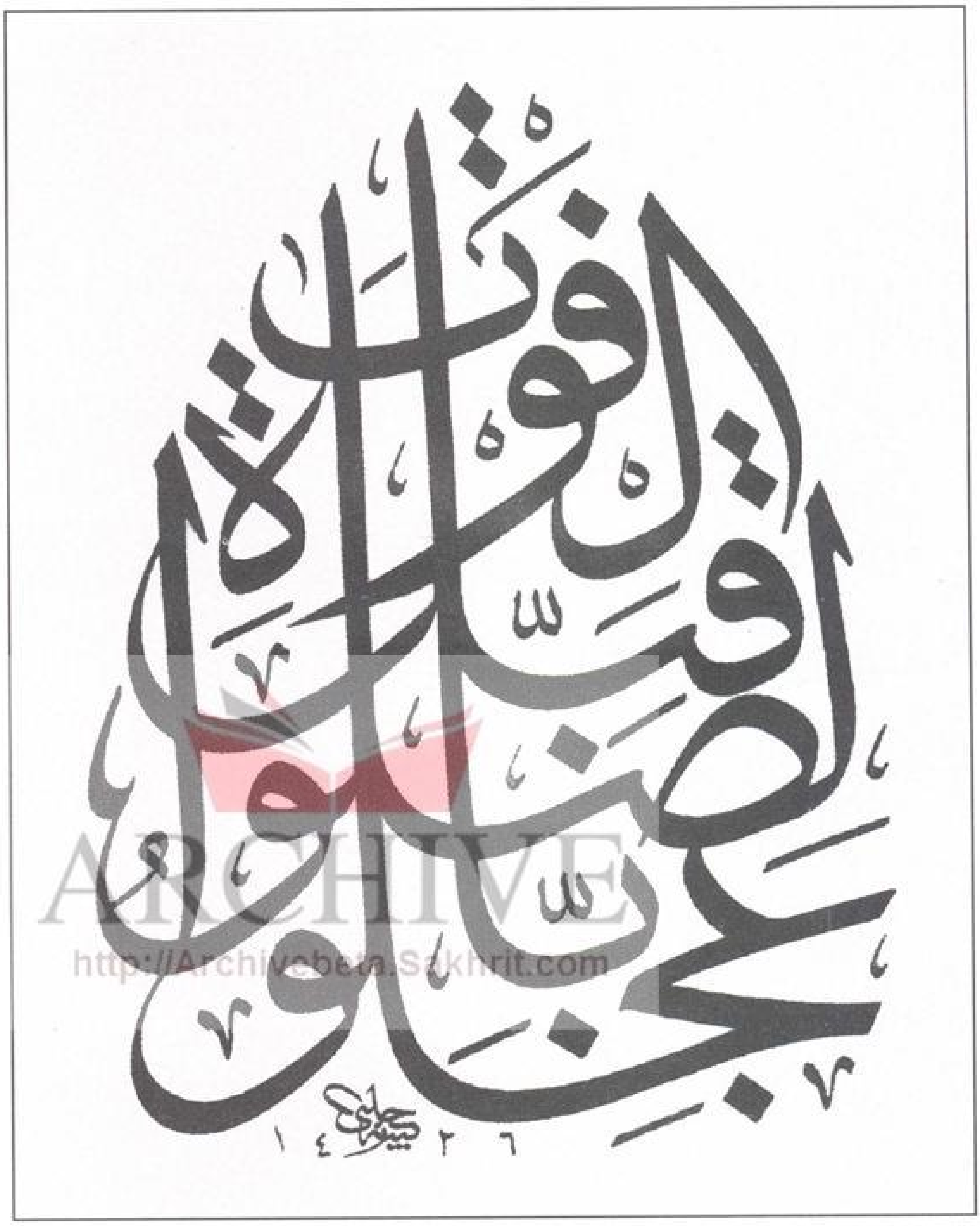
إن تنوع الخطوط العربية وتعدد أشكالها منحاها خصائص جمالية قلما نشاهدها في خطوط الأمم الأخرى. فالخط العربي يعتبر أرقى وأجمل خطوط العالم البشري على وجه البسيطة، فإن له من حسن شكله وجمال هندسته وبديع نسقه ما جعله محبوبا حتى لدى الأجانب. أما البدايات الأولى للاهتمام بالخط العربي، فكان مبعثَها المعرفةُ والتعلمُ، ثم بعد ذلك وضعت له القوانين والأسس الموضوعية والعلمية واختُرعت له الطرق والأساليب المبتكرة التي أضافت



لوحة للفنان التونسي محمد صالح الخماسي

له جماليةً جديدةً. وغالبا ما يلح سؤال مفاده: ما هو السر الكامن وراء جمالية هذا الفن؟ وكيف نتعرف على هذه الناحية الجمالية، وعما إذا كان بإمكان العقلية الإسلامية والعربية الحديثة الارتقاءُ بالخط إلى ما هو أجمل؟

وللإجابة على هذه التساؤلات، لابد من التعرف على الأساسيات التي تدخل في صميم هذه الجمالية وخاصة تلك التي هي من طبيعة الخطوط العربية أو ناتجة عن عقلية الخطاط العربي والمسلم أو نابعة من وجدان



لوحة للفنان التركي
حسن جلبي

وروح البيئة التي عاش فيها، ومعرفة هذه الأساسيات توضح لنا الجوانب الجمالية في هذا الفن وأهمها :

1 ـ مفردات وأشكال الخطوط العربية

2 ـ المرونة والمطاوعة

3 ـ المقياس والنسب

4 ـ الامتزاج الفني والروحي في الخط

5 ـ قابلية الخطوط العربية للتشكيل

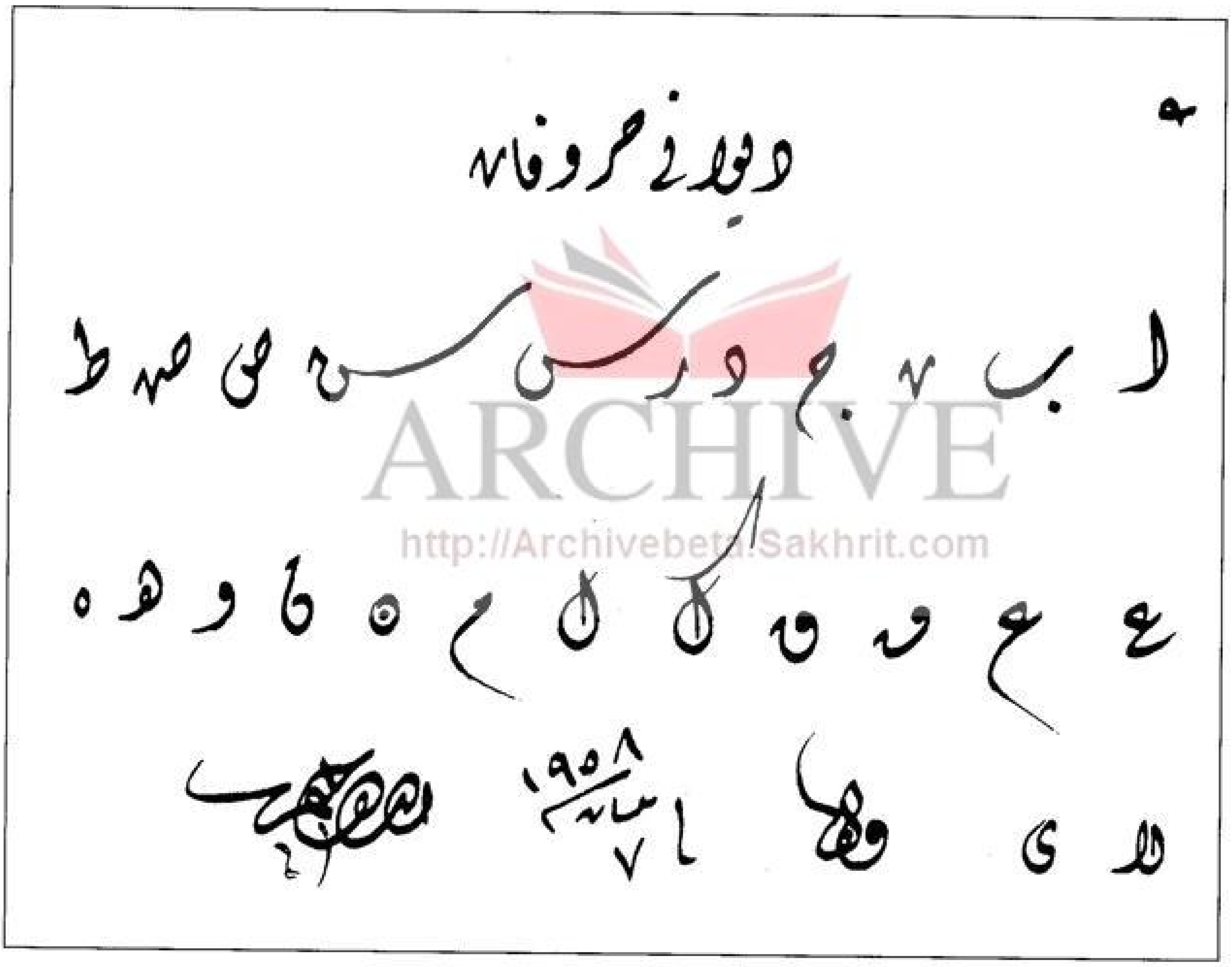
6 ـ التوثيق والتدوين

كما إن هناك جمالا معنويا مضافا يدركه المرء ببصيرته قبل البصر، وهذا الجمال المعنوي هو فوق القواعد الخطية، وهو أيضا غير تناسب الحروف والكلمات، تلك هي روح الجمال أو بعبارة أخرى عبقرية الجمال. ولا يدرك هذا الجمال المعنوي، ولا يَفهم جاذبيتَه إلا من علا. لقد أدرك الفنان المسلم ما للجمال من وقع في النفوس فسخّر أقلامه لتزيين الآيات الكريمة فاطرب العيون بروعة إبداعاته التي استلها من جمال روحه ورقة عاطفته.

شروط الخط الجميل:

يضع التوحيدي شروطا للخط الجميل فيقول : يحتاج الكاتب إلى سبعة معان : الخط المجرد بالتحقيق، والمُحلَّى بالتحديق، والمزين بالتخريق، والمحسَّن بالتشقيق، والمُجَاد بالتدقيق، والمميَّز بالتفريق. ولكنه عند شرحها يضيف إليها ثلاثة أخرى هي : التعريق والتنسيق والتوفيق. ويختم أبو حيان شروط الخط الجميل بشرط أساسي جامع فيقول : فهذه جملة كافية متى كان طبع الكاتب مؤاتيا، وفعله مواطئا وقريحته عذبةً وطينته وطئةً.

ومعلوم أن التوحيدي امتهن مهنة الوراقة، أي نسخ الكتب، وكان خطه جميلا، وقد اتصل بأغلب خطاطي زمانه المشهورين من أصحاب الأقلام البارعة، وأرباب الخطوط اليانعة. وكان الخط السائد في زمانه هو الكوفي وكان على اثنتي عشرة قاعدة.



المصادر والمراجع

1 - جمالية الفن العربي، عفيف بهنسي، سلسلة عالم المعرفة-الكويت عدد 14، 1979، ص109
2 - من رسائل التوحيدي، تح إبراهيم الكيلاني، طبعت في بيروت

الاحتراف المسرحيّ في تونس بين الممــارســة والتّشريعــات

محمود الماجري (*)

يمكن القول إنّ البعض من أفراد النّخبة التونسيّة رغبوا في ممارسة النشاط المسرحي بعد أن عاينوا إقبال الجاليات الأجنبيّة وخاصة منها الفرنسيّة والإيطاليّة (1) على مشاهدة الأعمال المسرحيّة التي كانت تحتضنها المسارح العديدة المنتشرة بالفضاء العصري لمدينة تونس(2)، ثم تأكدت رغبتهم نتيجة ما قد يكونون شاهدوه بأنفسهم من عروض أجنبيّة(3) إلى أن أصبحت مطمحا سعوا إلى تحقيقه إثر ما اطّلعوا عليه من عروض مسرحية شرعت في تقديمها فرق مصرية حلّت بتونس منذ سنة 1908 (4).

ولعلّ اعتبارهم المسرح من آليّات التمدّن والانخراط في العصر هو الذي جعلهم يشرعون في الإقبال عليه ويفكرون، من ثمّة، في تأسيس جمعيّات تحتضن أعمالهم وتجمع شملهم، لذلك سعوا منذ العشرية الأولى من القرن العشرين إلى محاولة تأسيس فرقة اختاروا لها، تفاؤلا، اسم «النّجمة» الذي يحمل، في ما يحمل، معاني النّور والإشعاع والرفعة. إذ لم تر تلك الجمعيّة النّور ولم يتمكّن الذين فكروا في تأسيسها من إنجاز عمل مسرحي واحد إلا أنّ السعي إلى إحداثها مثّل، في حدّ ذاته، علامة انخراط واع في منظومة الإنتاج المسرحي ضمن هياكل مخصوصة، وهو ما سيتحقق لهم بعد فترة وجيزة لاحقة ببعث جمعيتي «الشّهامة» و«الآداب» اللتين نشطتا مدّة استمرّت أكثر من عشر سنوات غنم منها النّشاط المسرحي غنما كبيرا، فتعدّدت بتأثيرهما جمعيات هواة المسرح وتجاوزت تونس العاصمة لتشمل مدن أخرى داخل البلاد(5).

إن الشّكل التنظيمي الذي خضعت له أولى المؤسسات المسرحيّة متمثلا في صيغة الجمعيّة لم يمنع باعثيها من التعامل بما يفرضه الاحتراف، فقد ذهب محمّد مسعود إدريس في دراسة له عن الوضعيّة الاجتماعيّة والماديّة للمسرحيين بين 1910 و 1956 إلى أنّه: « رغم غياب الإطار القانوني للاحتراف فمن الخطأ اعتبار أنّ الفرق الأولى الناشئة كانت بعيدة عنه وأنّ الوضعيّة الماديّة للممثّلين كانت إلى الهواية أقرب، إذ رغم تعاطي أغلب الممثّلين لأعمال أخرى فإنّهم كانوا يتقاضون أجورا قارة منذ بداية العمل المسرحي لأوّل فرقة تونسيّة (الآداب)، مؤكّدا على أنّ تلك الجمعيّة، علاوة على دفع منح للممثلين، كانت « تتحمّل مصاريف الايداع المسرحي عموما، من إنارة وملابس وديكور وقيافة وغيرها مثل كلّ الفرق المسرحيّة المحترفة»، مضيفا، أنّها كانت تستعين بخبرات من مجالات أخرى مثل الفنون

*) جامعي (تونس)

التشكيليّة لصناعة الدّيكورات والموسيقى لتعليم التلحين والعزف والغناء(6).

لقد استمرّت طريقة التعامل تلك مع الممثلين والممثلات وتبنّتها كلّ الجمعيات بتونس العاصمة وسعت إلى احترامها لتصبح من أساليب تسييرها المعلنة، فسارت على منوالها الجمعيات الأخرى التي ظهرت ببعض جهات البلاد إلى أن صارت مبدأ معلوما بين الساهرين على شؤون الجمعيّات والمشاركين في أعمالها المسرحيّة(7).

إنّ انتشار النّشاط المسرحي جعل النخبة التونسيّة تشعر، بعد مرور ربع قرن على تأسيس أوّل جمعية، أنّ الشكل التنظيمي القائم على الجمعيات ما عاد يستجيب إلى ممارسة تطمح إلى أن تكون ذات فاعليّة أكبر، فبادر العديد منهم إلى الدعوة صراحة إلى تبنّي الاحتراف المسرحي باعتباره يضمن تطوّر الحياة المسرحيّة ويحقّق العيش الكريم للعاملين فيه.

لقد احتوى تقرير أعدّته جمعيّة المسرح باللغة الفرنسيّة ووجّهته إلى لجنة المسرح بالمجلس البلدي لمدينة تونس بتاريخ 10 جوان 1935 على(12) اثنتي عشرة نقطة تعلقت العاشرة منها بالانتقال من الهواية إلى الاحتراف، مشيرة إلى أنّه إذا كان المسرح العربي قائما، حتّى ذلك اليوم، على الهواة فإنّ جمعيّة المسرح، تداركا لضرر الهواية، تطمح إلى إرساء مصير الفنّ المسرحي في تونس على أسس ثابتة، ذلك أنّ الهواة مهما تفانوا [في أعمالهم] فإنّهم غير قادرين على الاستجابة إلى الانتظام الكامل الذي يتطلّبه المسرح حتى يحافظ على كيانه. لقد أكّد هذا التقرير على احترافيّة الممثل بقوله: «يجب ضمان استقلالية الفنّان بجعله في مأمن من مخاطر وضعيّة غير ثابتة ودفعه للتفرغ الكلي لفنّه وبذلك يتمّ، في الوقت نفسه، ضمان حيوية المسرح وصيانة ما هو مطالب بتحقيقه من رقي في هذا البلد»، وقد ختمت جمعية المسرح هذه النقطة بمطالبة السلطات العمومية وعلى رأسها البلديّة بتخصيص اعتمادات ماليّة كبيرة حتّى يتحقّق الاحتراف المسرحي للفنّانين(8).

لقد تحقق ذلك المطلب بعد مرور قرابة عشرين عاما على تلك الدعوة بتأسيس فرقة بلديّة تونس للتمثيل في غرّة نوفمبر1954 (9) التي أعلنت الاحتراف مبدأ في العمل المسرحي وأخرجته من دائرة التصرّف المتعارف عليه إلى دائرة الممارسة الشرعيّة ليشمل في بادئ الأمر الممثل، إذ نصّت أولى المقررات البلديّة المتعلّقة بالفرقة على ترتيب الممثلين وعلى رأسهم المدير حسب الأصناف الخمسة التّالية:

- **صنف أوّل**: مدير الفرقة ويتقاضى منحة عن كل تمرين أو عرض قدرها 2600 فرنك
- **صنف ثان**: ثلاثة فنانين(10) ويتقاضى كل واحد منهم منحة عن كلّ تمرين أو عرض قدرها 2000 فرنك
- **صنف ثالث**: خمسة فنانين ويتقاضى كلّ واحد منهم منحة عن كل تمرين أو عرض قدرها 1600 فرنك
- صنف رابع: سبعة فنانين ويتقاضى كلّ واحد منهم منحة عن كل تمرين أو عرض قدرها 1200 فرنك
- صنف خامس: سبعة فنانين ويتقاضى كلّ واحد منهم منحة عن كل تمرين أو عرض قدرها 700 فرنك

إذا لم ينصّ هذا المقرّر décision على مرتّب شهري واستعاض عنه بحصص للتمارين والعروض(11) فلأنّ المسؤول الإداري وجد نفسه أمام وضعيّة مهنيّة جديدة لم يجد لها من حلّ سوى النسج على منوال ما كانت تتطلبه الوظيفة العمومية من ساعات للعمل في الأسبوع(12). كان على الفرقة انتظار سنة 1960 لتحصل على قانون أساسي(13) احتوى فصله الثاني على تركيبة أعضاء الفريق العامل بصفة دقيقة، فقد نصّ على أنّ فرقة بلديّة تونس : تتألف من: مدير ومساعد ومزيّن maquilleur وملقّن souffleur وعدد غير مضبوط من ممثلين acteurs متعاقدين، كما أشار إلى أنّه «يمكن لمدير الفرقة أن يقترح عرضيّا انتداب ممثلين أو محترفين»(14)، وقد تضمّنت بعض فصوله، أيضا، جملة من الواجبات والحقوق التي يدلّ ذكرها على وجود عقد شغل حتى وإن لم يتمّ ذكره صراحة.(15)

لقد تمّ تدقيق هذا القانون الأساسي بعد مدّة وجيزة من صدوره من خلال اتخاذ قرار مؤرخ في 27 فيفري

1962 نصّ صراحة على مبدأ التعاقد الذي يخوّل لصاحبه الحصول على مرتّب شهري كما احتوى على بيانات تتعلّق بأعضاء الفرقة ودرجاتهم ومرتّباتهم الشهريّة، وهو ما يقوم دليلا إضافيا على اعتراف صريح بالاحتراف المسرحي حسب ضوابط نصّت على مقادير ماليّة مضبوطة لعلّها كانت مرتفعة مقارنة بغيرها في ذلك الحين(16).

إذا كان تأسيس فرقة بلديّة تونس قد خلق وضعا مهنيّا واضحا لفائدة العاملين فيها إلاّ أنّه لم يؤثّر على المهنة المسرحية، وينعكس من ثمّة على ما كان يمارس فيها فبقيت جمعيات الهواة تتعامل بعقليّة إسناد المنح للمتعاملين معها ولم يتغيّر الوضع بمجيء الفرق الجهويّة المحترفة سنة 1965 فلم تبرز مع تأسيسها عقليّة احترافيّة تقوم على شروط ماديّة ضرورية ولم يؤدّ وجودها إلى ضبط معايير مضبوطة في التعامل مع الممثلين(17). ولقد أصاب محمّد المديوني حينما شخّص علل تلك الفرق بقوله: «فإذا ما نظر المرء في بنية هذه الفرق وفي ظروف العمل المتاحة للمنتمين إليها وقف على أسباب مقوّمات العمل الاحترافي في هذه الهياكل وفهم، في الآن ذاته، مظاهر الاستسهال لمجالات العمل المسرحي وعدم تقدير العاملين في هذه الفرق لمتطلّبات هذه المجالات حقّ قدرها وفهم من وراء ذلك محدوديّة آفاق العاملين في هذه الهياكل واكتفاءهم بإنقاذ المواسم»(18).

لقد انطلق وضع الممثلين والتقنيين العاملين في تلك الفرق غامضا على المستوى المهني واستمرّ على تلك الحالة إلى تاريخ تعويضها بهياكل أخرى سنة1993 (19) وذلك بالرغم من كثرة المطالب والمقترحات التي صدرت عنهم والتي سعت سلطة الإشراف إلى دراستها والاستجابة إلى البعض منها(20). إن المتابع لمسيرة الفرق الجهويّة يرى أنّ المواضيع المرتبطة بشروط الاحتراف فيها تمحورت حول نقاط أربع:

1 - الوضع الاجتماعي للممثّل
2 - مشكلة التكوين
3 - القانون الأساسي
4 - التجهيزات

رافقت كلّ تلك النقاط مسيرة الفرق منذ تأسيسها إلى تاريخ التخلّي عنها،(21) وحتّى بعد أن تحولّ البعض منها إلى مراكز للفنون الدّراميّة والركحيّة فلم تتمكّن السّلطة المشرفة عليها من إيجاد حلول لها سوى ما يرتبط بالنقطة الأولى حيث تمّ الترفيع في منح الممثلين، تأقلما مع ما يستوجبه ارتفاع مستوى العيش دون أن تبلغ ما تحقّق في مؤسسات أخرى(22).

أمّا بالنسبة للنّقاط الثلاث الأخرى فلئن ساهم تأسيس المراكز في توفير التجهيزات والفضاءات إلاّ أن مسألتي التّكوين والقانون الأساسي لم يقع فضّهما إلى حدّ اليوم، ولا وجود لمؤشّر صريح على إمكانيّة انجازهما حسب صيغة واضحة تؤدّي إلى توفّر الشروط الضرورية لمؤسسة مسرحيّة محترفة(23).

إذا لم تتمكن المؤسسات العموميّة من الحصول على صيغة قانونيّة إلى حدّ الآن إلا أنّ القانون المؤرّخ في 15 فيفري 1986 اعترف بالمهن الدرامية ومن ثم اعتبر الممثلين والفنّيين من أصحاب المهن المعلومة التي تمارس سواء في القطاع العام أو القطاع الخاص، فلقد نصّ في فصله الأوّل على أنّ مهن الفنون الدراميّة هيّ: «جملة الاختصاصات الدقيقة المتّصلة بالتعبير الجمالي والمتميزة بالطرافة والإبداع والتي يقوم بها فرد أو جماعة من الفنانين والفنيين الدراميين المحترفين في إطار عمل منظم داخل هياكل تشتغل بإنتاج الأعمال الدرامية قصد ترويجها وعرضها على الجمهور، وتمارس هذه المهن في ميادين المسرح والإذاعة والتلفزة والسينما»،(24) كما عرّف القانون نفسه، في فصله الثامن، من يمارس الفنون الدرامية كالتالي: «الدرامي هو كلّ شخص يبدع أو يشارك في إنتاج درامي أو بعث مصنّفات فنيّة دراميّة ويسهم بذلك في تنمية الفنون»، متخلّصا، إلى تصنيف الفنانين حسب الاختصاصات، ذاكرا أهمّها وهي:

1 - الممثّل ومحرّك العرائس
2 - كاتب المسرح (الدراماتورج)
3 - كاتب السيناريو
4 - المخرج

5 - المخرج المساعد
6 - مهندس المجال الدرامي
7 - مهندس الإضاءة
8 - مهندس المؤثّرات الصوتيّة
9 - مؤلّف الموسيقى والألحان الدّراميّة
10 - الموظّب العام
11 - مصمّم القيافة والحلاقة
12 - مصمّم الحركات الجماعيّة والرّقصات
13 - مصمّم المعارك

وقد عرف الفنّي الدرامي على أنّه : « كلّ شخص يتقن تنفيذ التصاميم الفنيّة بمهارة صناعية حتّى تخرج هذه التّصاميم من حيّز التصوّر إلى الواقع المادي المجسّم، كما يحذق تسيير الأجهزة التقنية المستخدمة في صلب العمل الدرامي حسب اختصاصه المهني ويسهم بذلك في إنجاز الإبداع الفنّي».

أمّا بالنسبة للفنيين الدراميين فقد صنّفهم، أيضا، إلى عدّة أصناف وهي ثمانية :

1 - موظّب الإنتاج
2 - موظّب الركح
3 - موظّب الإنارة
4 - موظّب المؤثّرات الصوتيّة
5 - منفّذ تصاميم المناظر والمتمّمات
6 - منفّذ تصاميم الملابس والملحقات
7 - منفّذ صنع العرائس والأقنعة
8 - منفّذ آليّات العمل التقني

إنّ من ميزات هذا القانون تعريفه للفنّان والفنّي حسب اختصاصهما المهنيين وعملهما الأصليين ضمن هياكل إنتاج معترف بها، فقد ورد في الفصل العاشر منه : « يعتبر فنّانا وكذلك فنّيا دراميّا محترفا كلّ من يكون عمله الأصلي المأجور عليه هو تعاطي الفنون الدّرامية حسب اختصاصه المهني وذلك باستعمال فكره أو بدنه أو صوته أو خبرته الحرفيّة أو كفاءته الفنيّة ضمن هياكل إنتاج وترويج الفنون الدراميّة بمختلف أنواعها ليستمدّ منها موارد عيشه الأصليّة»، وقد أضاف في ما يتعلّق بالقطاع الخاص، في فصله الحادي عشر، أنّه : «يقع تشغيل الفنّانين والفنيين الدّراميين المحترفين العاملين بالقطاع الخاص بمقتضى عقد نموذجي يضبط بقرار من وزير الشؤون الثقافية».

إنّ المتمعّن في ما جاء صراحة في هذين الفصلين يكتشف أن المحترفين بهياكل القطاع العام يفترض أن تربطهم بمشغّلهم عقود معلومة، قياسا على العقود المشترطة بالنسبة للقطاع الخاص حتى تستجيب وضعياتهم المهنية للشروط القانونية التي ضبطتها سلطة الإشراف نفسها(25).

لم يكتف المشرّع بقانون 1986 المذكور بل أصدر الأوامر الترتيبيّة المرتبطة به وهي في الأصل ثلاثة (26)، واحد يتعلّق بالمساعدة على الإنتاج أو التجهيز أو التسيير وثان يضبط شروط تسليم وسحب البطاقة المهنية لاحتراف مهن الفنون الدرامية وثالث يتعلق بضبط شروط الحصول على موافقة وزير الشؤون الثقافية لإحداث هياكل محترفة لإنتاج وترويج الفنون الدراميّة وشروط سحبها(27). إنّ كل تلك النصوص مرتبطة نظريا ببعضها البعض وتنمّ عن وجود منطق داخلي يتحكّم في منظومة المسرح المحترف بحيث إذا سقط شرط من شروطها ينتفي الانتماء إلى الاحتراف، فلا يمكن أن يكون محترفا، إذن، إلاّ من تحصّل على بطاقة مهنية تحتوي على الاختصاص الذي ينتمي إليه وتسمح له بالتعاقد مع المؤسسات المحترفة في القطاعين العام والخاص كما تمكّنه، إذا اختار القطاع الخاص، من إحداث هيكل محترف للإنتاج والترويج حسب قوانين المجلّة التجاريّة.

إذا كان الحصول على البطاقة المهنيّة ممكنا بالنسبة للمثلين والفنيين المتعاقدين مع هياكل مسرحية من القطاعين العام والخاص إلا أنّه غير ممكن لصنف آخر يتكوّن من ممثلين وتقنيين غير متفرغين كليّا للمسرح بحكم انتمائهم للوظيفة العموميّة، (28) وهو وضع يمنعهم من الحصول على بطاقة الاحتراف بالرّغم من حصول الكثير منهم على تكوين مختصّ في المسرح وإثباتهم، في غالب الأحيان، لمقدرة يعترف لهم بها(29).

لقدّ أثّر هذا العامل على العدد الجملي للمتحصّلين على بطاقة الاحتراف فبدا ضئيلا مقارنة بعدد الممارسين الفعلي إذ جاء في آخر إحصاء لسنة 2007(30) أنه تمّ إسناد أربع مائة وواحد وعشرين بطاقة (421) في مختلف الإختصاصات خلال مدة تتجاوز العشرين عاما بينما عدد المتخرجين من المعهد وحده بلغ إلى نهاية 2008 ثلاث مائة وتسعين (390) متخرّجا، دون تعداد العاملين بمؤسسات القطاعين العام والخاص.

لقد تطرّقت النّصوص القانونيّة إلى أصناف العاملين في الميدان المسرحي واهتمت بأوضاعهم المهنيّة كما تناولت، أيضا، مسألة هياكل الإنتاج والترويج باعتبارها الوجه الآخر للاحتراف، وقد صنف الأمر عدد 399 لسنة 1989 تلك الهياكل إلى صنفين:

1 - هياكل محترفة تابعة للقطاع العام

2 - هياكل محترفة تابعة للقطاع الخاص

إذا كانت مؤسسات الصّنف الأول هي من مشمولات السّلطات الإداريّة المختصة التي ترصد لها اعتمادات سنويّة وتمكنّها من فضاء ملائم للإنتاج وتحرص على أن يكون ثلثا العاملين فيها من الحاملين لبطاقة احتراف المهن الدراميّة فإنّ مؤسسات القطاع الخاص هي، في الظاهر، بقوم على ما يوفّره باعثون خواص من رؤوس أموال يستثمرونها في الميدان المسرحي، مستجيبين لشروط الاحتراف نفسها، سواء ما تعلّق منها بشرط حصول باعث الهيكل أو وكيله على البطاقة التي تخوّل له احتراف المهن الدرامية أو ما ارتبط منها بحصول ثلثي المشاركين في الإنتاج على البطاقة نفسها، بالإضافة إلى ضرورة توفّر شرط إعداد فضاء درامي يخصص للإنتاج.

إنّ الناظر في واقع الممارسة يقف على عجز السلطة الإدارية عن تطبيق النصوص التشريعية، فلقد مرّت الآن أكثر من عشرين سنة على صدور قانون سنة 1986 إلاّ أنّ الممارسة الفعليّة، سواء بالنسبة للمؤسسات أو الأشخاص، لم تتمكن بعد من الاستجابة لشروطه، فلم يتم في الماضي إصدار الأوامر التي تسوّى وضعية الفرق الجهوية المحترفة ولا وقع الآن تسوية أوضاع مراكز الفنون الدراميّة والركحيّة التي عوّضتها، كما لم يتم التمكّن من تطبيق الفصل الثالث عشر من القانون المذكور الذي ينصّ على أنه: «يحجّر على كل فنّان درامي لا يحمل بطاقة الاحتراف العمل ضمن الهياكل الدراميّة المحترفة كما يحجّر تشغيله بصفة قارّة»، علاوة على عدم تطبيق الفصل الثالث من الباب الثاني من الأمر عدد 1986 لسنة 2001 الذي ألغى الأمر عدد 399 لسنة 1989الذي يذكر صراحة أنّه: « ينجرّ عن الإخلال بأحد الشّروط المنصوص عليها (31) بهذا الأمر اتّخاذ إحدى العقوبات الإداريّة التّالية :

1 - الإنذار

2 - التوبيخ

3 - إيقاف نشاط الهيكل لمدّة لا تتجاوز ثلاثة أشهر

4 - منع الهيكل نهائيّا من ممارسة نشاطه

إنّ النّاظر في التركيبة البشريّة للعاملين في المجال المسرحي وفي ظروفهم الماديّة سيكتشف دونما صعوبة أنّها تفرض استحالة تطبيق ذلك القانون في صيغته الحاليّة وما انجرّ عنه من أوامر ترتيبيّة وهو ما يجعل منه قانونا استشرافيا لا قانونا يعالج ظواهر راهنة، ذلك أنّ المتعاطين للنّشاط المسرحي في صنف الاحتراف باختلاف وضعياتهم المهنية لا يمكن أن يشملهم ذلك القانون كما أنّ وضعياتهم الحقيقية لا يمكن أن تستجيب لشروطه النظريّة.

إنّ الذين يتعاطون النشاط المسرحي يتميزون عن بعضهم البعض باختلاف أوضاعهم المهنيّة وقد أمكننا أن نحصرهم في خمس وضعيات:

1 - متعاقدون بصفة قارة مع مؤسسات عموميّة وهي فرقة مدينة تونس والمسرح الوطني ومراكز الفنون الدرامية والركحيّة بالكاف وقفصة وصفاقس والمركز الوطني لفنّ العرائس وهي كلّها، ما عدا المسرح الوطني، في حاجة إمّا إلى أوامر إحداث (أي المراكز) أو تحيين لما سبق أن صدر من أوامر وقرارات (أي فرقة بلديّة تونس).

2 - مسرحيّون خواص متفرّغون للنشاط المسرحي

يتصرفون في فضاءات خاصة وهي ستّة: التياترو وفضاء الحمراء ومدار ونجمة الشّمال، وقاعة الفتح بباب سويقة، ومسرح دار بن عبد الله، (32)وهم يتصرّفون(33) في فضاءات تقوم بدور المسارح بالمفهوم الاصطلاحي للكلمة لكنّها في حاجة دائمة إلى ما تخصّصه لها الدولة من اعتمادات ماليّة سنويّة تساعدها على التسيير والإنتاج والترويج.

3 - مسرحيون خواص متفرّغون للنشاط المسرحي لا يتصرّفون في فضاءات خاصة بهم، بل إنّ أغلبهم ليس له حتّى مقرّات عمل معلومة سوى العناوين الإداريّة التي كثيرا ما تكون مساكنهم الشخصية، وهم في حاجة، أيضا، إلى دعم مالي سنوي من الدولة حتى يجابهوا مصاريف الإنتاج والترويج.

4 - مسرحيّون عرضيون يحملون بطاقات احتراف ينتظرون ما يتاح لهم من فرص شغل في المؤسسات العامة والخاصة ليتعاقدوا معها لمدّة محدّدة في الزمن

5 - مسرحيون لا يحملون بطاقات احتراف، منهم من يشتغل بالوظيفة العمومية ومنهم من هو بصدد الدراسة، يتعاقد معهم أصحاب الشركات الخاصة أو مديرو هياكل القطاع العام لفترة معيّنة نظرا لخبرتهم.

إن ما يؤكّد ضبابيّة الاحتراف المسرحي ذاته لدى المشرّع هو انعدام الدقّة عند ذكره للهياكل التي ينطبق عليها القانون المتعلّق بالتأشيرة على المسرحيات، فقد صنفها إلى محترفة وشبيهة بالمحترفة وهاوية ومدرسية وجامعية وفرق المنظمات القومية. فإذا كان الميدان المسرحي، باعتباره حقيقة ماديّة، يعيننا على فهم وضعية الفرق المنتمية إلى مسرح الهواة والمسرحين المدرسي والجامعي، وإذا كانت التشريعات(34) والممارسة تفيدنا في تحديد مواصفات الفرق المحترفة، العمومية منها والخاصة، فإننا لا نقدر على تصنيف ما تمت تسميته بالفرق شبه المحترفة، إذ لا وجود لأي نصّ قانوني تندرج ضمنه مثل تلك المؤسسات كما لا نعلم بوجود ممثل أو تقني شبه محترف(35).

إن الإستنتاج الأساس الذي يمكن أن نخرج به، بعد معاينتنا لمظاهر الممارسة المسرحيّة المتعدّدة وقراءتنا وفحصنا للنصوص التشريعية المرتبطة بها، هو أنّ السّمة المميزة للممارسة المحترفة سبقت استعمال مصطلح الاحتراف المسرحي ذاته، فإذا كان الاحتراف قد تحقق فعليّا، دون اسمه، مع فرقة بلدية تونس بناء على قرارات داخلية اعترفت صراحة بإطار التسيير، أي المدير والمدير المساعد، وبالإطار الفنّي من ممثلين وملقّنين، فإنّ كلّ المؤسسات الأخرى، الفرق الجهوية وأولى الفرق الخاصة، أي المسرح الجديد،(36) والمسرح الوطني، ظهرت للوجود تزامنا مع استعمال مفهوم للاحتراف دون أن تكون شروط وجوده قد توفّرت بالفعل، سواء منها التي تخصّ المسرحيين أو تلك التي ترتبط بالمؤسسات. إن ذلك الوضع المفارق يظهر في وجود انعدام تطابق يكاد يكون كليّا بين ممارسة ذات جذور متأصّلة لها شروطها وبين قانون حديث جاء بشروط بينت الممارسة نفسها أنه غير منسجم معها، ولا شيء يدلّ على أرض الواقع أنّه سيستجيب لخصوصيات هذه المرحلة ولا المراحل اللاحقة.

إنّ لعدم التلاؤم بين الممارسة والتشريعات مخاطر عديدة ليس أقلّها فتح الأبواب أمام المسؤول لاجتهادات شخصيّة قد تؤدّي به إلى اتخاذ قرارت مبنية على الأهواء الشخصيّة وتؤدي، من ثمّة، بالمتعامل مع الإدارة إلى استعمال طرق غير الطرق التي ينصّ عليها القانون نفسه.

إذا كانت الممارسة المسرحية في واد والتشريعات في واد آخر فإنّه يمكننا القول إنّه لا أحد يدري، من الذين سنّوا التشريعات أو حتّى من المسرحيين أنفسهم، متى سيتمّ الالتزام بالضوابط المعلنة منذ قانون 1986 التي ابتدعت لتسوية وضعيات سابقة والإعداد لحركة مسرحيّة راهنة ومستقبليّة تتلاءم الممارسة الفعليّة فيها مع الشروط القانونيّة والتنظيميّة بما يجعل من الاحتراف واقعا حيّا يشمل المؤسسة والعاملين فيها على حدّ السواء.

الهوامش والإحالات

1) يذكر القبطان السويسري قودتفريد شول Gottfried Scholl أنه لم ير تونسيّا واحدا في قاعة مسرح طابيا Tapia أثناء عرض شاهده سنة 1842 مبررا ذلك إما بعدم توجيه الدعوة إلى التونسيين أو لأن مثل تلك العروض لا تروق لهم، قائلا إنهم أقبلوا بأعداد كبيرة على عروض السيرك التي شهدتها تونس في السنة الماضية. أنظر:
Gottfried Scholl, Une promenade à Tunis, Ed. Chez Dentu Palais Royal, Paris, 1884, p 150.

2) يشير راوول دارمون إلى وجود أكثر من عشرة مسارح بتونس العاصمة في الفترة الممتدة من الثلث الأول من القرن التاسع عشر إلى بداية الحرب العالميّة الأولى سنة 1914 قائلا: إن الإقبال على العروض كان كبيرا. أنظر:
Raoul Darmon, Un presque siècle de théâtre à Tunis, dans, Bulletin économique et social de la Tunisie, No 52, Mai 1951.

3) خلافا لما أورده قوتفريد شول يذكر المنصف شرف الدين أنّ بعض الشبّان التونسيين الذين كانوا حضروا بعض العروض المسرحيّة الأجنبيّة فولعوا بالتمثيل فكّروا سنة 1908 في تكوين جمعية تمثيلية اختاروا لها اسم النجمة وهو ما قد يعني أن النخبة التونسيّة قد تكون شاهدت بعضا من تلك العروض في مطلع القرن العشرين أي قبل فترة وجيزة من محاولة بعثها للجمعيات. انظر: المنصف شرف الدين، تاريخ المسرح التونسي منذ نشأته إلى نهاية الحرب العالميّة الأولى، تونس، 1972، ص19.

4) لمزيد الإطّلاع على الفرق المسرحيّة القادمة من مصر والشام والتي يبدو أن التونسيين تأثروا بها أنظر:
Hamadi Ben Halima, un demi siècle de théâtre arabe en Tunisie, 1907-1957, Publication de l'Université de Tunis, 1974

5) من المؤسف أن نلاحظ أنّ التاريخ الثقافي المحلي لم يلق بعد الاهتمام الكافي فلولا بعض رسائل ختم الدروس بالمعهد العالي للفنّ المسرحي التي اهتمت بتوثيق بعض من النشاط المسرحي بمدن مثل باجة وبنزرت والقيروان لما عثرنا على شيء.

6) محمد مسعود إدريس، دراسات في تاريخ المسرح التونسي، 1881 - 1956، دار سحر للنشر، المعهد العالي للفنّ المسرحي، تونس، 1993، ص، 131.

7) كانت جمعيّة النهضة التمثيلية بمدينة بنزرت التي تأسست سنة 1923 تدفع منحا للممثلين وخاصة الممثلات اللائي تستحضرهن من العاصمة، فلقد ورد في التقرير الأدبي لسنة 1950 أنها دفعت 8000 فرنكا للممثلة جميلة هانم لقيامها بالدور الرئيسي في مسرحية الذبائح وقد كانت الجمعيّة تضبط حساباتها في كراس مخصص لذلك كان محلّ عناية فائقة من قبل أمين مال الجمعيّة ورئيسها، يحتوي على أبواب الصرف والمداخيل على غرار مداخيل ومصاريف رواية «كيد النساء»:

المداخيل: تذاكر سعر 400 عدد 153 = 61200
تذاكر سعر 300 عدد 255 = 76,500
تذاكر سعر 200 عدد 200 = 40,000
الجملة = 177,700

المصاريف:
جوقة: 20,000، زينب 15,000، ملقّن 2,000، إعلانات 4,000، مجيء وذهاب 4,600، سينما 2,000، ميكرو 5,000، صلوحة وخدوجة 15,000، شرطة 900، عشاء 6,095، تنابر 590، نوار 300، حمال 950، ماكياج 1,100، مصاريف 1,065.
جملة المصاريف 97,000، أداء المؤلّف 10,577، الجملة: 107,577
مدخول الرواية الصافي: 70,123

8) محمد مسعود إدريس، في تاريخ المسرح التونسي، نصوص ووثائق، دار سحر للنشر والمعهد العالي

للفنّ المسرحي، تونس، 2007، ص، 244.

9) تعترض الباحث تواريخ مختلفة لسنة تأسيس فرقة مدينة تونس للمسرح وبمراجعتنا للوثائق تبيّن لنا أن لجنة الفنون المستظرفة التابعة للبلدية اجتمعت في 17 جوان و6 جويلية و22 جويلية و7 ديسمبر 1953 وأوصت بتأسيس الفرقة التي ظهرت للوجود في 1 نوفمبر 1954 وبقيت تنتظر قرار الاحداث الرسمي الذي أمضاه رئيس البلدية الشاذلي حيدر بتاريخ 25 جانفي 1955. يبدو، إذن، أن سنة 1954 هي الجديرة بالاعتماد لأنّها شهدت ميلاد الفرقة الفعلي.

10) يلاحظ أنّ النصّ القانوني استعمل الكلمة الفرنسية artiste أي فنان ولم يستعمل كلمة comédien أو acteur للدلالة على ممثل، وبغضّ النظر عن إيفائها بالمعنى فإنّ لها إيحاءات ايجابية غير خافية.

11) تم تحديد سقف التمارين والعروض بخمسة وعشرين حصّة في الشهر بما لا يقلّ عن ست ساعات في الحصّة الواحدة. أنظر: مقرر رئيس بلديّة تونس بتاريخ 25 جانفي 1955 (بالفرنسية)

12) تكفي المقارنة بين الحدّ الأدنى من ساعات التمارين الشهرية (150 ساعة) وبين ما كان يطالب به الموظف (160 ساعة) حتى نقف على الشبه أو المعادلة بينها.

13) تم الإعلان عن هذا القانون الأساسي رسميا في نهاية شهر سبتمبر 1960 خلال ندوة صحفية نظمتها لجنة الثقافة والرياضة التابعة لبلدية تونس لكنه لم يصبح نافذ المفعول إلاّ بعد صدور القرار البلدي في 12فيفري 1962 الذي وافقت عليه كتابة الدولة للداخلية في 4 جوان من السنة نفسها.

14) يستغرب القارئ من وجود كلمة « محترفين» إلى جانب الأصناف المذكورة غير أننا حين نطّلع على نصّ القرار باللغة الفرنسيّة نكتشف أنّه لم يكن سوى ترجمة غير أمينة للكلمة الفرنسية figurants وهو ما يدلّ على أنّ مصطلح «الاحتراف» ما زال لم ينتشر بعد في الوسط المسرحي.

15) يمكن ذكر الفصول التالية التي تشير إلى ما يبدو أساسيا في الواجبات والحقوق:

الفصل الخامس : يتحتّم على أعضاء الفرقة الامتثال لجملة شروط هذا القانون وتطبيق التعليمات الصادرة عن مدير الفرقة مع الالتزام بتسخير كافة نشاطهم الصناعي لفائدة الفرقة البلدية ولا يمكنهم تعاطي أية مهنة أخرى بدون سالف رخصة كتابية من رئيس البلدية.

الفصل الثالث عشر: يعين رئيس البلدية مبلغ أجور مختلف أعضاء الفرقة البلدية.

الفصل الرابع عشر: إعطاء منحة تشجيع في موفى كل موسم تمثيلي تقام من المداخيل يعينها رئيس البلدية لأفراد الفرقة حسب ترتيبهم، على أنه من الممكن حرمان الممثلين الذين ارتكبوا مخالفات من تلك المنحة.

الفصل الخامس عشر : لأعضاء الفرقة البلدية الحق في التمتع بإجازة سنوية خالصة مدّتها شهر.

16) نصّ القرار البلدي المؤرخ في 27 فيفري 1962 والمصادق عليه في 4 جوان 1962 على ضبط الأجرة الجملية لأعضاء الفرقة البلديّة وورد في فصله الثاني ما يلي : يتقاضى ممثلو وممثلات هذه الفرقة الموزّعون على ثلاث رتب مرتبات شهرية جمليّة داخل فيها المنح العائليّة حسب البيان التالي :

- الرتبة الأولى: الدرجة الأولى: 50 دينارا في الشهر
  الدرجة الثانية : 55 دينارا في الشهر
- الرتبة الثانية: الدرجة الأولى: 40 دينارا في الشهر
  الدرجة الثانية : 45 دينارا في الشهر
- الرتبة الثالثة: الدرجة الأولى: 30 دينارا في الشهر
  الدرجة الثانية : 35 دينارا في الشهر

وتمّ ترتيب الملقّن المجمّل بالرتبة الثانية.

ونص الفصل الثالث من هذا القرار على المرتب الشهري للمدير ومساعد المدير كالتالي :

المدير: الدرجة الأولى 70 دينارا في الشهر
الدرجة الثانية 75 دينارا في الشهر

المساعد: الدرجة الأولى 60 دينارا في الشهر
الدرجة الثانية 65 دينارا في الشهر

لقد ألغى القرار البلدي بتاريخ 24 ماي 1965 القرار السابق واقترح بديلا عنه يتمثل في فصلين جديدين :
- الفصل الثاني الجديد : يتقاضى ممثلو هذه الفرقة وممثلاتها الموزعين على رتبتين مرتبات شهرية جملية غير داخل فيها المنح العائلية حسب البيان التالي :
الرتبة الأولى: الدرجة الأولى: 65 دينارا في الشهر
الدرجة الثانية : 70 دينارا في الشهر
الرتبة الثانية: الدرجة الأولى : 40 دينارا
«الثانية: 45 دينارا
«الثالثة: 50 دينارا
«الرابعة: 55 دينارا
«الخامسة : 60 دينارا
- الفصل الثالث الجديد : يتقاضى كلّ من المدير والمساعد مرتبا شهريّا حسب البيان الآتي :
المدير: درجة وحيدة 100 دينار في الشهر
المساعد: الدرجة الأولى : 75 دينارا في الشهر
الدرجة الثانية : 80 دينارا في الشهر.
كانت المرتّبات الشهرية لممثلي وممثلات فرقة بلديّة مرتفعة، إذن، مقارنة بدخل غيرهم من الموظفين، فإذا علمنا أنّ المعلّم المتخرّج من مدرسة ترشيح المعلّمين كان يتقاضى آنذاك مرتّبا شهريا مقداره 45 دينارا مقابل 30 ساعة في الأسبوع يمكن أن نقف على قيمتها.

17) ضبطت وزارة الثقافة شبكات داخليّة عديدة لخلاص المتعاملين مع الفرق الجهوية تعتبر وثائق داخليّة بحتة ولا يمكن أن ترقى إلى النصّ القانوني علما أنّ مراكز الفنون الدراميّة التي قامت مقام تلك الفرق لم تعدّ بعد ما من شأنه أن يكون وثيقة قانونيّة ذلك أنّ وضع المراكز التشريعي ما زال إلى حدّ اليوم يكتنفه الغموض.

18) محمد المديوني، في عوائق المؤسسة المسرحيّة التونسيّة وآفاقها، المسرح الجهوي نموذجا، مجلّة دراسات مسرحيّة، المعهد العالي للفنّ المسرحي، عدد مزدوج 4و5 مارس 1995، ص 16.

19) إن لم يتغيّر الوضع القانوني للمؤسّسة إلاّ أنّ إحداث المراكز رافقه ترفيع في الأجور والمنح علاوة على الانخراط في نظام التغطية الاجتماعيّة والتّقاعد.

20) في محضر جلسة بتاريخ 19 فيفري 1981 حضرها رئيس مصلحة المسرح علي اللواتي وعبد القادر مقداد مدير فرقة قفصة وعبد الله رواشد مدير فرقة المهدية ونور الدين الورغي مدير فرقة جندوبة وعبد الحميد جليّل مدير فرقة صفاقس و حدّاد بوعلاّق مدير فرقة نابل والمنصف بن الحاج يحي مدير فرقة مسرح العرائس وعبد الغني بن طارة مدير فرقة سوسة والصادق الماجري مدير فرقة الكاف والشاذلي بن أحمد ومحمد كدوس وصالح فرحات سوسو عن مصلحة المسرح وردت عديد النقاط المرتبطة بوضع هذه الفرق على غرار ما جاء في الفقرة الأولى من المحضر: «إن مشاكل المسرح المتفرّغ لها عدّة أبعاد، منها الاجتماعية وهي تهمّ الممثلين أكثر مما تهمّ المديرين، فالممثل مرتبط مع الفرقة بعقد هشّ ينفصم في أيّة لحظة، ومنها مشكلة تكوين الممثّل لأنّ ممثّلي الفرق المتفرّغة لم يتلقّوا في معظمهم تكوينا صحيحا، وهذا النقص في التكوين له مردود سلبي على العمل هذا إلى جانب قلّة التجهيزات التقنيّة لدى الفرق وانعدام وسائل النقل وعدم وضوح العلاقة بين الفرق وبين المسؤولين عن مسالك التوزيع. وإزاء هذه الأوضاع لا بدّ من مراجعة هذه الهياكل ومتابعة عملها وجعلها مسايرة لتطوّر الأوضاع الثقافيّة».

21) احتوى آخر نظام داخلي أعدّته الوزارة لفائدة الفرق الجهوية على واحد وثلاثين فصلا (31) ذكّر الفصل الأول منها بوظيفة تلك الفرق : « بعثت الفرق المسرحيّة للرفع من مستوى المسرح التونسي ونشره وإيصاله إلى الجماهير الشعبيّة في مختلف مناطق الجمهوريّة» وأشار الفصل الرابع عشر (14) إلى العقد النموذجي بين الفرقة والمثلين الذين تم تصنيفهم في الفصل السابع والعشرين (27) إلى ثلاثة أصناف وقد ورد في الفصل الأخير ما يلي: « ينتهي العمل بهذا النظام الداخلي عند صدور القوانين الأساسية المنظمّة لعمل الفرق المسرحية المحترفة الجهوية القارة».

22) تكفي الإشارة إلى أن المتعاقدين مع «المسرح الوطني» يخضعون لنصوص قانونيّة معلومة وأن مرتباتهم الشهريّة مرتفعة مقارنة بمرتّبات المتعاقدين مع مراكز الفنون الدراميّة والركحيّة لنقف على غياب مقاييس موحّدة في مسرح القطاع العام.

23) بمناسبة الاستشارة الوطنيّة حول المسرح التي كان أمر رئيس الجمهوريّة بتنظيمها في خطابه بمناسبة اليوم الوطني للثقافة بتاريخ 2 جوان 2007 والتي انتظمت بكامل ولايات الجمهورية طيلة الثلاثية الأولى من سنة 2008 طالب عديد المتدخلين بوضع قوانين أساسيّة لمراكز الفنون الدّراميّة والركحيّة إلى جانب المطالبة بتشريعات أخرى تحمي المحترفين المتحصّلين على بطاقة احتراف المهن الدّراميّة من منافسة غير المحترفين.

24) لقد طمح هذا النصّ القانوني إلى أن يشمل كل الاختصاصات التي تهيئ لإنتاج وتوزيع الأعمال الدراميّة لذلك لم يقصرها على المسرح بل جعلها مفتوحة على السينما والتلفزيون غايته المعلنة إخراج مجموع هذه المهن من حيّز الممارسة الهامشيّة إلى حيّز الاعتراف الشرعي.

25) تتعامل مؤسسات القطاع العام مع الفنانين والفنيين حسب صيغة العقد إلاّ أنّها عقود داخليّة بحتة لا تخضع لموافقة وزير الشؤون الثقافيّة كما أنّها لا تستجيب لصيغة العقد النموذجي المنصوص عليها.

26) أنظر المعطيات الكاملة المرتبطة بها ضمن قائمة المراجع

27) تمّ تعويض هذا الأمر بأمر آخر عدد 1986 مؤرّخ في 27 أوت 2001 أدخل تغييرات شملت :

- تعويض موافقة الوزير على إحداث الهيكل بكرّاس شروط
- التنصيص على مهمّة الترويج
- الإشارة إلى إمكانيّة تكليف وكيل للإشراف على الهيكل نيابة عن صاحبه شريطة أن يكون متفرّغا كليّا لإدارته وحاملا لبطاقة مهن الفنون الدّراميّة
- التنصيص على العقوبات المتّخذة في حالة الإخلال بأحد الشروط المنصوص عليها وهي الإنذار والتوبيخ وإيقاف نشاط الهيكل لمدّة لا تتجاوز ثلاثة أشهر وأخيرا منع الهيكل نهائيّا من ممارسة نشاطه.

28) نص الفصل السابع من الأمر عدد 397 المتعلق بضبط تركيبة لجنة إسناد البطاقة المهنية لاحتراف مهن الفنون الدرامية وشروط تسليمها وسحبها على أنّه : «تسند اللجنة رخص عمل مؤقتة لغير المحترفين الذين يعرض عليهم عمل معين في مجال الاحتراف ولا تسند رخص العمل هذه أكثر من ثلاث مرات للشخص الواحد». إذا كان العديد من الطلبة والموظفين استفادوا من . . . هذا الاستثناء إلاّ أنّه يبدو أنّ تطبيق شرط عدم تجاوز المرات الثلاث مستحيل إذ لو طبّق لأفرغ الميدان المسرحي من أهمّ كفاءاته، علاوة على عدم وجود ما يثبت أن الإدارة سلمت تلك الرخص المؤقتة ولا سحبت بطاقات من محترفين اختاروا مهنة أخرى غير المسرح.

29) وهم على وجه الخصوص المتخرّجون من مركز الفن المسرحي والمعهد العالي للفنّ المسرحي الذين انتدبوا لتدريس التربية المسرحيّة بالمعاهد الثانويّة فأصبحوا بتلك الصفة أساتذة ليس لهم في الظاهر علاقة بالاحتراف المسرحي.

30) انظر : نجاة جنّات، منزلة المسرح في المنظومة الثقافية التونسيّة، مجلّة الحياة الثقافية، العدد 172، تونس، ديسمبر 2007، ص 140.

31) لقد نص الأمر عدد 399 لسنة 1989، في الباب الثاني المخصص لشروط سحب الموافقة، على ما يلي: «إذا ارتكب المحدث خطأ مهنيا يمسّ من ميثاق شرف مهن الفنون الدراميّة الصادر عن الهيئات المهنيّة الدراميّة والمضمّن لدى وزارة الشؤون الثقافيّة». إذا لم يظهر ذلك الميثاق إلى حدّ اليوم بل إن من يمكن أن يحدثه يبدو غير فاعل الآن وهو اتحاد الممثلين المحترفين فإنّ تخلّي سلطة الإشراف عن العنصر يمثّل استبعادا صريحا للهياكل الممثلة للعاملين في الميدان المسرحي، علما أنّه قد تأسست نقابة للفنون الدرامية في 23 ديسمبر 2007 تتكون من رضا بوقديدة كاتبا عاما وجمال ساسي كاتبا عاما مساعدا وسامي النصري وريم الحمروني والصادق الحلواس وجمال المداني وصالح حمودة وإذا كانت أغلبية هذه المجموعة متكونة من محترفين متفرغين للعمل المسرحي فإن كاتبها العام يشتغل بالتدريس بالمعهد العالي للفنّ المسرحي وهو ما يمنعه من الحصول على بطاقة احتراف المهن الدرامية ويجعل منه غير محترف متفرغ حسب القانون المشار إليه

بالرغم من ممارسته الفعلية والمستمرّة للإنتاج المسرحي.
32) إنّ وجود كل تلك الفضاءات بتونس العاصمة ليزيد من تأكيد مركزيّة النشاط المسرحي الخاص ويؤكّد اضطلاع مؤسسات القطاع العام بدور كبير في الجهات.
33) وهم على التوالي: توفيق الجبالي وعزالدين قنون والمنصف الصايم ونور الدين العاتي وجمال العروي ونور الدين الورغي.
34) يبدو من خلال استعراضنا لضوابط الميدان المسرحي أنّ النصوص القانونية المؤطرة لشواغل الإنتاج والترويج والمؤسسات قليلة جدّا تختصر في ثلاثة قوانين أولها القانون عدد 62 المؤرخ في 5 جويلية 1966 المتعلق بالتأشيرة على المسرحيات أمّا الآخران فيتعلّقان بالمسرح المحترف واحد خصص لإحداث المسرح الوطني (قانون المالية المؤرخ في 30 ديسمبر 1983) وثان بالمهن الدرامية (1986) انضافت إليهما، في فترات لاحقة، أربعة أوامر ترتيبيّة أساسية وهي:
- الأمر عدد 396 المؤرخ في 15 مارس 1989 المتعلق بضبط تركيب ومشمولات لجنة إسناد منح المساعدة على الإنتاج أو التجهيز أو التسيير لفائدة هياكل إنتاج وترويج الفنون الدراميّة المحترفة
- الأمر عدد 397 المؤرخ في 15 مارس 1989 المتعلق بضبط تركيب لجنة إسناد البطاقة المهنية لاحتراف مهن الفنون الدرامية وشروط تسليمها وسحبها
- الأمر عدد 399 لمؤرخ في 24 مارس 1989 المتعلق بضبط شروط الحول على موافقة وزير الشؤون الثقافية لإحداث هياكل محترفة لإنتاج وترويج الفنون الدرامية وشروط سحبها.
- أمر عدد 1023 لسنة 1990 مؤرخ في 6 جوان 1990 يتعلق بضبط أساليب تسيير المسرح الوطني وتنظيمه الإداري والمالي، الرائد الرسمي، عدد 43 بتاريخ 22 جوان 1990
35) أنظر الفصل السادس من الأمر عدد 461 لسنة 1989 المؤرخ في 22 افريل 1989 المتعلق بإعادة تنظيم اللجنة القومية للتوجيه المسرحي الذي أعاد ذكر «الفرق الشبيهة بالمحترفة» بالرغم من صدوره بعد قانون 1986 الذي عرّف الاحتراف في مجال الفنون الدراميّة ولم يذكر ما يسمّى بشبه المحترف.
36) تأسس المسرح الجديد في نوفمبر 1975.

المصادر والمراجع

1) إدريس محمد مسعود، دراسات في تاريخ المسرح التونسي، 1881 - 1956، دار سحر للنشر، المعهد العالي للفنّ المسرحي، تونس، 1993.
2) في تاريخ المسرح التونسي، نصوص ووثائق، دار سحر للنشر والمعهد العالي للفنّ المسرحي، تونس، 2007.
3) جنّات نجاة ، منزلة المسرح في المنظومة الثقافية التونسيّة، مجلّة الحياة الثقافية، العدد 172، تونس، ديسمبر 2007.
4) المديوني محمد ، في عوائق المؤسسة المسرحيّة التونسيّة وآفاقها، المسرح الجهوي نموذجا، مجلّة دراسات مسرحيّة، المعهد العالي للفنّ المسرحي، عدد مزدوج 4 و5 مارس 1995.
5) Hamadi Ben Halima, un demi siècle de théâtre arabe en Tunisie 1907-1957, Publication de l'Université de Tunis, 1974.
6) Gottfried Scholl, Une promenade à Tunis, Ed. Chez Dentu Palais Royal, Paris, 1884.
7) Raoul Darmon, Un presque siècle de théâtre à Tunis, dans, Bulletin économique et social de la Tunisie, No 52, Mai 1951.

8) La Troupe Municipale De Tunis, son statut, Le petit Matin, 30 Septembre 1960.

نصوص قانونيّة صدرت في الرائد الرّسمي للجمهوريّة التونسيّة :

8) أمر عدد 301 لسنة 1959، يتعلق بالمنح الممكن تخويلها لأعوان بلديّة تونس الذين يقومون بخدمات بالمسرح البلدي، الرّائد الرّسمي بتاريخ 16 أكتوبر 1959.

9) قانون عدد 62 مؤرخ في 5 جويلية 1966 يتعلق بالتأشيرة على المسرحيات، الرائد الرسمي بتاريخ 8 جويلية 1966.

10) أمر عدد 242 لسنة 1971 مؤرخ في 26 جوان 1971 يتعلّق بتنقيح وإتمام الأمر عدد 301 لسنة 1959 المؤرّخ في 15 أكتوبر 1959 المتعلّق بالمنح الممكن تخويلها لأعوان بلديّة تونس الذين يقومون بخدمات بالمسرح البلدي، الرائد الرسمي بتاريخ 29 جوان 1971.

11) قانون عدد 15 لسنة 1986 مؤرخ في 15 فيفري 1986 يتعلق بتنظيم مهن الفنون الدرامية، الرائد الرسمي، عدد 12، بتاريخ 21 فيفري 1986.

12) أمر عدد 396 لسنة 1989 مؤرخ في 15 مارس 1989 يتعلق بضبط تركيب ومشمولات لجنة إسناد منح المساعدة على الإنتاج أو التجهيز أو التسيير لفائدة هياكل إنتاج وترويج الفنون الدرامية المحترفة، الرائد الرسمي عدد 24 بتاريخ 4 أفريل 1989.

13) أمر عدد 397 لسنة 1989 يتعلق بضبط تركيبة لجنة إسناد البطاقة المهنية لاحتراف مهن الفنون الدرامية وشروط تسليمها وسحبها، الرائد الرسمي عدد 24 بتاريخ 4 أفريل 1989.

14) أمر عدد 399 لسنة 1989 مؤرخ في 24 مارس 1989 يتعلق بضبط شروط الحصول على موافقة وزير الشؤون الثقافية لإحداث هياكل محترفة لإنتاج وترويج الفنون الدرامية وشروط سحبها، الرائد الرسمي عدد 24 بتاريخ 4 أفريل 1989.

15) أمر عدد 1023 لسنة 1990 مؤرخ في 6 جوان 1990 يتعلق بضبط أساليب تسيير المسرح الوطني وتنظيمه الإداري والمالي، الرائد الرسمي، عدد 43 بتاريخ 22 جوان 1990

16) أمر عدد 700 لسنة 2001 مؤرّخ في 13 مارس 2001 يتعلّق بضبط أساليب تسيير المسرح الوطني وتنظيمه الإداري والمالي، الرائد الرسمي عدد 24 بتاريخ 23 مارس 2001.

17) أمر عدد 1986 لسنة 2001 مؤرّخ في 27 أوت 2001 يتعلّق بضبط شروط إحداث الهياكل المحترفة لإنتاج الفنون الدّراميّة وترويجها، الرّائد الرسمي عدد 70 بتاريخ 31 أوت 2001.

18) قرار من وزير الثقافة مؤرّخ في 8 سبتمبر 2001 يتعلّق بالمصادقة على كرّاس شروط ممارسة الهياكل المحترفة لإنتاج الفنون الدّراميّة وترويجها لنشاطها، الرّائد الرسمي عدد 75 بتاريخ 18 سبتمبر 2001.

19) أمر عدد لسنة 2007 مؤرّخ في 11 نوفمبر 2007 يتعلّق بالمصادقة على النّظام الأساسي الخاص بأعوان المسرح الوطني، الرّائد الرسمي عدد 92 بتاريخ 16 نوفمبر 2007.

وثائق غير منشورة :

20) Décision du Président de la Municipalité de Tunis du 25 Janvier 1955 portant création d'une Troupe Municipale d'Art Dramatique Arabe

21) التقرير المالي لجمعية النهضة التمثيلية ببنزرت لسنة 1950

22) قرار بلدي مؤرخ في 12 فيفري 1962 ومصادق عليه في 4 جوان 1962 يتعلق بضبط القانون الأساسي الخاص بالفرقة البلدية للتمثيل

23) قرار بلدي مؤرخ في 27 فيفري 1962 ومصادق عليه 4 جوان 1962 يضبط الأجرة الجمليّة لأعضاء الفرقة البلديّة للتمثيل

24) قرار بلدي مؤرخ في 24 ماي 1965 يتعلق بتنقيح القرار المؤرخ في 27 فيفري 1962

25) محضر جلسة إدارة المسرح بتاريخ 19 فيفري 1981

26) قرار يتعلق بضبط الأجور والمنح الخاصة بعناصر فرقة مدينة تونس بتاريخ 22 أوت 1983

27) النظام الداخلي للفرق المسرحيّة المحترفة الجهويّة بتاريخ 10 جانفي 1989

قراءة في أول تجربة تونسية في النقد المسرحي

محمد الهادي بن الطاهر المطوي (*)

I – تمهيد :

عرفت تونس الفن المسرحي، أو التمثيلي، في زمن متأخر عن شقيقاتها العربيات بحوالي ستين سنة. فقد ظهرت أول محاولة مسرحية عربية سنة 1847 في لبنان من تأليف وإخراج مارون النقاش (1817 – 1855) في ملهاة «البخيل» المستوحاة من مسرحية «البخيل» للمسرحي الفرنسي الشهير «موليير» لا ترجمة لها كما يظن الكثيرون (1)؛ والتي مثّلتها فرقته المتكونة من أخيه نقولا النقاش (1825 – 1894) (2)، ومجموعة من تلامذته الذين حملوا بعده لواءه، وواصلوا مشروعه الرائد.

أما التونسيون فقد عرف بعضهم الفن المسرحي أولا منذ القرن التاسع عشر، وربما قبله في القرن الثامن عشر، عن طريق الفرق الأجنبية القادمة إلى تونس أو التي أسست بها، لكنها كانت تقدم مسرحياتها باللغة الايطالية أو الفرنسية لجالياتها وللتونسيين ممن يجيدون واحدة من هاتين اللغتين أو كليهما، وهو ما يجعل اطلاع التونسيين على الفن المسرحي، في هذه المرحلة التمهيدية، محدودا بطبقة معينة.

وبعد محاولة تأسيس تجربة جمعية «النجمة» المجهضة سنة 1908، عرفت تونس المسرح العربي فعليا عندما جلبت إدارة المسرح البلدي التونسي في هذه السنة جوقة «الكوميديا المصرية» التي كانت متجهة عندئذ إلى المغرب، فحوّل رئيس بلدية تونس العاصمة السيد (لايغوني) الفرنسي اتجاهها إلى تونس حتى يطلع الجمهور التونسي على الفن المسرحي العربي الذي طالما رغب منه أن يبعث فرقة مسرحية تونسية باللسان العربي لصالح التونسيين من العرب واليهود، لما في المسرح من أبعاد إصلاحية وتربوية وفنية وترفيهية.

و كان مدير جوقة الكوميديا المصرية عبد القادر المصري، وتتركب من ثلاثة وعشرين ممثلا. منهم عدا المدير السابق ذكره : المطرب زكي مراد، ومرسي بركات، وحسن بنان، وعبد الرحمان المُنيلاوي، والممثل الفكاهي محمد كامل المصري، وست نساء بينهن المغنية طائرة، وغيرهم (3).

وهكذا شاهد الجمهور التونسي يومي 25 و27 سبتمبر 1908 فصلا مضحكا مع مسرحية «العاشق المتهم» في قاعة بنهج لندرة. فكانت أول مسرحية

*) جامعي (تونس)

يشاهدها التونسيون باللسان العربي، أو باللهجة المصرية على الأصح.

ثم قدمت إلى تونس في أواخر شهر نوفمبر سنة 1908 من مصر فرقة الجوق المصري في ثلاثين ممثلا وممثلة بإدارة سليمان قرداحي فقدَّم يوم الخميس 12 ديسمبر 1908 مسرحية «صلاح الدين الأيوبي» بمدينة سوسة نظرا إلى أن جميع قاعات مسارح العاصمة عندئذ كانت تشغلها فرق أروبية، كما مثل بسوسة أيضا مسرحية «هملت» في ليلة الجمعة 13 ديسمبر 1908، ومسرحية «هارون الرشيد العباسي» مساء يوم الأربعاء 18 ديسمبر 1908.

ثم عاد سليمان قرداحي، بعد زيارة إلى مدينة صفاقس حيث أقام مدة، إلى العاصمة التونسية في جانفي 1909، فمثل مسرحية «صلاح الدين الأيوبي» يوم 15 جانفي 1909 على مسرح الروسيني الطلياني، ومسرحية «عائدة» يوم 9 فيفري 1909، ومسرحية «هملت» يوم السبت 16 جانفي 1909 . . . إلخ.

لقد كانت نتيجة هذه العروض هامة جدا بالنسبة إلى التونسيين والفن المسرحي بتونس، إذ أبرمت عقدا حميميا بينهما، وعرَّفتهم بفن جديد عليهم في أشكاله وأبعاده ومغازيه، وحسَّستهم بضرورة مجاراة إخوتهم في المشرق العربي، واعتماد هذا الفن الجديد سبيلا من سُبُل النهضة والترقي، ويسَّر للتونسيين تجربة الفعل المسرحي تمثيلا وتأسيس جمعيات وتأليفا ونقدا. وهو ما يعني أنهم اكتسبوا من تلك العروض عدة مكاسب فتحوا بتأثيرها الأبواب مُشْرعة لهذا الوافد الجديد، أي ذلك الفن الأدبي الفرجوي الذي هجره التونسيون منذ الفتح الإسلامي إلى تاريخ معانقته ثانية في نهاية العقد الأول من القرن العشرين.

أما تمثيلا، وهو المكسب الأول الذي اكتسبه التونسيون من التجارب المسرحية الأولى، فيذكر المهتمون بشؤون المسرح التونسي أن مناسبة ظهور الممثل التونسي لأول مرة على الركح كانت في مسرحية «نديم أو صدق الإخاء». فبعد وفاة سليمان قرداحي (6 ماي 1909 بتونس) (4)، وبسعي من الممثلين المصريين الذين بقوا بعد وفاته بتونس نذكر منهم : الشيخ أحمد عفيفي، ومصطفى سري، وأحمد شرابية، والممثلتين زهية وزوجها بوك علي وابنتها لطيفة أمين، اتفقوا مع أفراد مؤسسي جمعية «النجمة» على تأسيس جوق أطلقوا عليه اسم «الجوق التونسي المصري» (5).

وكان معهم من التونسيين: محمد بن تركية، والهادي الأرناووط، ومَحَمَّد بورقيبة، ومحمود بوليمان، وسليمان بن جمعة، ومحمد الحجام، والبشير الخنقي أول ملقِّن مسرحي في تونس وصاحب جريدة لسان الشعب (1884 - 1977)، وأحمد بوليمان، ومحمد بن سعيدان، والهادي القديدي، والحبيب المانع (6).

وقد أثار تاريخ ظهور الممثل التونسي على الركح أول مرة إشكالا بين المؤرخين التونسيين. فالمنصف شرف الدين اعتبر أنه كان بمسرح «الروسيني يوم الأربعاء 2 جوان 1909». ثم يضيف قوله: «وهذا التاريخ هام جدا إذ في ذلك اليوم صعد ممثلون تونسيون لأول مرة على خشبة المسرح. فيمكن إذن اعتبار يوم 2 جوان 1909 اليوم الذي نشأ فيه المسرح التونسي» (7).

واعتماد المنصف شرف الدين على هذا التاريخ كان استنتاجا مما أوردته جريدة التقدم يوم الخميس 3 جوان 1909 في قولها : «مساء يوم الأربعاء الغابر قام الجوق التونسي الذي تأسس حديثا تحت رئاسة الممثل البارع الشيخ أحمد عفيفي المصري بتمثيل رواية من أفضل الروايات العصرية وهي رواية «صدق الإخاء» (التي) ألّفها المحامي الكبير والوطني الشهير إسماعيل بك عاصم بقصد ردع أبناء الأغنياء ذوي الثراء الذين يبدِّدون أموالهم في اللهو والقصف . . . .» (8).

لكن هناك من يخالف هذا الاستنتاج من المنصف شرف الدين، فقد ذكر محمود الماجري في كتابه «من شواغل التأسيس للمسرح التونسي» «أن المتمعِّن في تواريخ تلك الفترة يكتشف أن اعتباره ذاك (التاريخ) يحتاج إلى مراجعة، إذ يبدو لنا أنه فهم خطأ الخبر الذي أوردته جريدة التقدم بتاريخ (يوم) الخميس 3 جوان

1909 . . . ». ثم يضيف : «فالمقصود ليس الأربعاء 2 جوان بل الأربعاء 26 ماي وهو ما يوافق ما أوردته جريدة الزهرة في هذا التاريخ الأخير. . . وقد فصل القول في هذا الموضوع الدكتور محمد المديوني، رئيس لجنة الاحتفال بالمسرح التونسي، في ردِّه بجريدة الصباح يوم الخميس 9 أفريل 2009 على المنصف شرف الدين الذي كان نشر مقالا بالجريدة نفسها يوم 4 أفريل 2009 أكد فيه من جديد ما كان ذهب إليه سنة 1972» (9).

ولم يفت جريدة التقدم أن تشير إلى براعة التونسي وحذقه فنّ التمثيل مع أنه كان يباشره لأول مرة. فمما كتبته في هذا المجال قولها : «وقد أجاد هذا الجوق الذي لم يمثل إلا هذه الرواية بما أبهر الحاضرين وحيَّر ألبابهم وأفعم قلوبهم سرورا وحبورا، حيث شهد بالعيان أن التونسي ذو كفاءة ومقدرة على الجري في ميدان التقدم العصري والأخذ بأطراف التمدن بكل سرعة مع المهارة والحذق النادرين. وقد حاز مزيد الاستحسان من الحاضرين ووافر الثناء كلٌ من البارعَيْن الأديبيْن السيد مَحمّد بورقيبة، والسيد محمود بوليمان . .» (10).

والمكسب الثاني الذي كسبه التونسيون من هذه التجربة المسرحية الأولى هو أنهم لما شاهدوا الجمعيات المصرية في تنظيمها وعملها، تعلّموا منها كيف تبعث الجمعيات، وتُدار الفرق المسرحية، فقرروا وحرصوا، لتلبية رغبة الجمهور التونسي على مشاهدة التمثيليات، وحتى لا يبقوا في انتظار الفرق الوافدة من الخارج، على بعث نوادٍ وجمعيات لرعاية الفن المسرحي. يقول محمد عبازة في هذا الشأن : «بدأت علاقة التونسيين بالمسرح من خلال جمعية «النجمة» التي تكوّنت في قنصلية إيطاليا، والتي انضمّت إليها جمعية الهلال، وكوَّنتا الجمعية الحسينية التي لم تقدِّم أيَّ عمل للجمهور؛ وإنما اكتفت بالبحث في مسألة المسرح. لكن الفِرَق المسرحية المصرية بعثت في التونسيين - بعد أن شاهدوا عروضها- دفعا معنويا كبيرا، جعلهم يحاولون الخروج من الحلقة المفرغة التي كانوا يدورون فيها. . .» (11).

وبعد هذه المحاولة الأولى سنة 1908، وهي محاولة مجهضة كما سنرى، ومجيء جمعيات الكوميديا المصرية (1908)، وفرقة سليمان قرداحي (ديسمبر 1908 - ماي 1909)، وتأسيس الجوق التونسي المصري (1909)، وقدوم فرقة إبراهيم حجازي (1909)، والجوق الفكاهي المصري (1909)، جاء طور تأسيس الجمعيات الوطنية التونسية، فتأسست، في الفترة التي نبحث، الجمعيتان التاليتان :

- جمعية الشهامة :

جمعية الشهامة العربية حسب حمادي بن حليمة (12)، والشهامة الأدبية حسب المنصف شرف الدين ثم ذكر أنها غيَّرت اسمها إلى الشهامة العربية (13)، هي أول جمعية مسرحية ظهرت للوجود بتونس. وقد دعت إلى تأسيسها جريدة التقدم في عددها المؤرخ بيوم 30 نوفمبر 1910. وفي 22 ديسمبر من نفس سنة 1910 تنودي إلى تأسيسها بإشراف الصادق الرزقي مدير جريدة إفريقيا، ومحمد العبدلي المحامي، وعلي عبد الوهاب شقيق المؤرخ المعروف حسن حسني عبد الوهاب وصاحب أول مقالة نقدية مسرحية التي ندرس، ومَحمد بورقيبة شقيق الزعيم الحبيب بورقيبة. وأول ما تمرّنت عليه من المسرحيات مسرحية «صلاح الدين الأيوبي» وكان من المتمرنين الأولين عليها : الشيخ إبراهيم الأكودي وهو الذي كان يتولى تعليم الممثلات ويقوم بوظيفة الملقن لهن ولغيرهن من الممثلين، ومحمد بورقيبة، وأحمد بوليمان، وسليمان الصحراوي، وعائشة الصغيرة، وزبيدة الجزائرية، وغيرهم (14).

وقد شاهد أحد المندوبين عن جريدة الصواب التمارين التي كان يقوم بها الممثلون في هذه الجمعية على مسرحية صلاح الدين، فكتب يقول معجبا : «زرنا مساء أول أمس نادي هذه الجمعية، فصادف أن وجدنا أعضاءها مشتغلين بتشخيص رواية صلاح الدين على معنى التمرين، فرأينا من براعة الممثلين والممثلات ما تركنا في سرور وحبور من تقدُّم هذه الجمعية التي تشتغل بفن من أنفع الفنون وأجزلها فائدة، خصوصا من جهتي ترقية اللغة وإصلاح العادات. وعما قريب يمثل هذا الجوق التونسي الخالص هذه الرواية وغيرها من الروايات بالمسرح الطلياني أو

البلدي. ولا ريب عندنا في أن أبناء الوطن يعضدون هذا المشروع الجليل بكل ما في وسعهم خصوصا، وفي العمل ما يفيد حياتهم المادية » (15).

ولكنّ خلافا دب بين أعضاء الفرقة، فغادرها جماعة، ولم يتسنَّ لممثليها أن يرتقوا الركح إلا في شهر جويلية من سنة 1912، أي بعد تأسيس جمعية الآداب الآتي ذكرها، وبعد أن تجدّدت هيئتها الأولى بهيئة أخرى برئاسة حسين بوحاجب، وعضوية عبد القادر القبائلي، وح. ح. عبدالوهاب نائبين للرئيس، وغيرهم (16).

- جمعية الآداب العربية :

لما دبّ الخلاف بين أعضاء الشهامة انفصل عنها جماعة كان منها الممثلات، وأسّسوا جمعية جديدة أطلقوا عليها اسم «جمعية الآداب العربية» بإشراف الزعيم الوطني الشيخ عبد العزيز الثعالبي (1876 - 1944)، وحسن قلاتي الزعيم السابق للحزب الإصلاحي التونسي، والشاذلي القسطلي مدير جريدة النهضة، وعلي الخازمي المدير الفني للفرقة، والصادق الزمرلي، وغيرهم. وفي غرة أفريل 1911 تمكّنوا من الحصول على الترخيص القانوني لنشاطها، كما تمكّنوا بواسطة أحمد بوليمان من الحصول على الثياب التي اشترتها الشهامة من تراث سليمان قرداحي. ولما توافرت للجمعية كل هذه الظروف البشرية والمادية والفنية للتمثيل قدَّمت أوَّل إنتاجها يوم الجمعة 7 أبريل 1911 بتمثيل مسرحية «صلاح الدين الأيوبي» بالتياترو البلدي (17).

وبتأسيس هاتين الفرقتين الشهامة والآداب تأصّلت الحركة المسرحية في الحياة الفنية التونسية، وأصبحت هذه الحركة من صُلب عادات التونسيين ونشاطهم الفني تمثيلا وفرجة، غير أن الثغرة الوحيدة في هذا النشاط هو أن الجمعيتين دخلتا في منافسة أثارت حفيظة بعض المهتمِّين بشؤون المسرح، فدعوا إلى توحيد الجمعيتين، لكنَّ جهودَهم وجدت معارضة من بعض الأطراف لاعتقادهم أن التنافس الشريف بينهما فيه فائدة للمسرح التونسي، فظلت الجمعيتان على حالهما من النشاط والتنافس.

والمكسب الرابع الذي كسبه المسرح التونسي من العروض المصرية هو كتابة النص المسرحي الذي لم يكن للتونسيين فيه أي تجربة من قبل إلا في العهد الروماني. فقد حفزتهم النصوص التي كانوا يشاهدونها ويتعاملون معها تمثيلا إلى تجربة كتابة النص المسرحي. وأول نص مسرحي تونسي كتب في العصر الحديث هو نص «السلطان بين جدران يلدز» الذي أبدعه سنة 1911 الصحفي محمد الجعايبي (1878-1938) صاحب جريدة الصواب (18)، وأخرجه للتمثيل إبراهيم حجازي. وفيه عالج الجعايبي مسألة انهيار الإمبراطورية العثمانية. وقد وصفت جريدة الصواب ذلك فقالت : «هي أفضل رواية عربية تمثل أدوار حياة عبد الحميد منذ جلوسه إلى خلعه ونفيه إلى قصر الليتني بسلانيك، وقد أخذت هذه الرواية في الشرق المقام الأول بين الروايات التي ظهرت في هذا الموضوع إلا أن التونسيين قد تعوّدوا بالزهد في المؤلفات التي تظهر بينهم وبأقلام مواطنيهم وهي حالة نرجو من الله تبديلها، وهذه الرواية فريدة في بابها» (19).

أما محمد الفاضل بن عاشور فقد ذكر هذه الريادة في قوله: «وفي سنة 1329/ 1911 ظهرت أول مسرحية لكاتب تونسي هي رواية «السلطان بين جدران يلدز» من قلم محمد الجعايبي مثَّلتها فرقة إبراهيم حجازي، ومثلت جمعية الشهامة رواية الشيخ محمد مناشو عنوانها «الانتقام» » (20).

والمكسب الآخر الذي غنمه المسرح التونسي هو النقد المسرحي وهو موضوع بحث هذه المقالة كما سنتبين ذلك في الفقرة التالية.

II - بدايات النقد المسرحي بتونس :

يعثر المتصفح للصحافة التونسية مع نشأة المسرح بتونس منذ أواخر القرن التاسع عشر على عديد الأخبار والتعليقات حول ما تقدمه الفرق المسرحية سواء بأروبا أو المشرق، وخاصة تلك الفرق الوافدة على تونس وقتئذ. وهي تعليقات لا تخلو من ومضات يمكن

اعتبارها نقدية، لكنها كانت في الحقيقة بسيطة قصيرة، و محدودة المعالجة النقدية، لأن الغاية منها ليست نقد أعمال الممثلين وتقويم تمثيلهم وتقييمه، وإنما هي تعريف بالمسرح ووظيفته، وحثّ الجمهور التونسي على ارتياد العروض المسرحية، وتشجيع الممثلين حتى يزدهر هذا الفن الجديد، ويتطوّر إلى ما هو أرقى وأفضل.

وهكذا كان على التونسي أن يبقى في انتظار بروز أول نقد مسرحي حقيقي. وحسب ما تجمع عليه المصادر المسرحية التونسية، أن ذلك النقد قد ظهر بقلم حسن حسني عبد الوهاب (1884 - 1968) بعد مشاهدته بتونس أول مسرحية عربية اللسان، مصرية اللهجة، نعني مسرحية «العاشق المتهم» السابق ذكرها.

وهذا النقد اضطربت المصادر التونسية في تاريخ نشره لفقدان العدد المنشور فيه من مجموعة جريدة التقدم في دار الكتب الوطنية. فقد أشار إليه المنصف شرف الدين بدقة، دون ذكر المصدر الذي استمدَّه منه، لما أشار إلى أنه «نشر بجريدة التقدم، العدد 118، في 5 أكتوبر 1908» (21)، وهي إشارة صحيحة تاريخا ومرجعا لولا سقوط التاريخ الهجري وهو يوم 9 رمضان 1326 الموافق للتاريخ الميلادي 5 أكتوبر 1908؛ وكذلك لولا سقوط رقم العدد من على قصاصة نسخة جريدة التقدم التي وصلتنا. كما لم ينص كلا المصدرين على رقم الصفحة التي تضمنت المقالة المعنية.

وهذه النسخة من المقالة المذكورة، التي أمدّنا بها صديقنا المفضال، وأخينا المحقق بشير البكوش الذي شجعنا على دراستها وتحقيقها، كان قد عثر عليها في تراث المرحوم حسن حسني عبد الوهاب عندما اختاره المرحوم الشيخ محمد العروسي المطوي (1920-2005) ليشترك معه في إعداد «كتاب العمر في المصنفات والمؤلفين التونسيين» وإصلاحه وإكمال نقائصه وتهيئته للطبع في دار الغرب الإسلامي والدار العربية للكتاب. ولولا هذه الرغبة، وأريحية أخينا البشير الغيور على التراث التونسي والرغبة في بعثه وحفظه، لضاعت هذه النسخة من المقالة وأصابها التلف والضياع مثلما تلف وضاع عدد جريدة التقدم، كما ذكرنا، من مجموعة دار الكتب الوطنية بتونس.

ولتوثيق هذه المقالة ووضعها في إطارها الإعلامي نشير إلى أنها وردت في زاوية «التمثيل العربي بتونس - رأي متفرج» من جريدة التقدم (1907 - 1911) لصاحبها البشير الفورتي (1882 - 1954). وقد ذُيِّلت باسم كاتبها بين قوسين (ح. ح. عبد الوهاب). وفي ما يلي عرض وتحليل ونقد لهذه المقالة التأسيسية الأولى للنقد المسرحي التونسي.

III - محاولة تحليلية نقدية :

يتبيّن قارىء مقالة حسن حسني عبد الوهاب في نقد مسرحية «العاشق المتهم» أنه توخّى فيها بنية نقدية تعتمد على عدة عناصر سنستخلص موضوعاتها- حسب اجتهادنا - في التبويب التالي:

1 - مقدمة :

أثبت حسن حسني عبد الوهاب في عنوان مقالته، كما ذكرنا، أن نقده إنما هو «رأي متفرج»، فهو إذن رؤية شخصية، لأن منطلق النقد وغايته غالبا هو بيان موقف الناقد الشخصي لما ينقد ويعالج.

بعد ذلك يشير إلى أن المسرحية التي سينقدها، وهي العاشق المتهم، هي أول مسرحية تمثل بتونس باللغة العربية، يقصد باللهجة المصرية. وهو ما يستدعي نقدها خصوصا، والتعريف بفن التمثيل عموما، حتى يستبين القراء قيمة هذا الفن والمغزى من المسرحية ذاتها، فيقول مفتتحا : «هذه أول مرة رأت حاضرتنا تمثيل روايات باللغة العربية. وهو لعمري حادث جدير بالتفات الأنظار إليه حيث لا يخفى أن فائدة التشخيص ليس المقصود منها الفكاهة وترويض النفس فقط كما يتوهمه البعض، بل له وراء ذلك غرض أسمى وأنفع ألا وهو درس الحياة وتربية الأخلاق اللذين عليهما ارتكز التمثيل».

وأمام كثرة أخبار الصحف المصرية عن التمثيليات

وفن التمثيل يعبر الناقد عبد الوهاب عن تشوُّقه إلى رؤية شيء من ذلك بتونس المتعطشة إلى المسرح ورؤية المسرحيِّين التونسيين على الأركاح يصولون ويجولون، حتى قرأ في بعض الصحف التونسية الفرنسية اللسان يقصد صحيفتي «لادبيش تونيزيان» و«لوكوريه دي تونيزي» ليوم 25 سبتمبر 1925 «إعلانا بورود جوقة شرقية بقصد تشخيص بعض الروايات العربية أول ليلة من (ليالي) رمضان المبارك «لسنة 1326 الموافق لليلة يوم 25 سبتمبر 1908. وهذه الجوقة الوافدة على تونس في سبتمبر 1908 هي جوقة «الكوميديا المصرية» التي عرَّفنا بها أول هذه المقالة.

2 – نقد تمثيل التمهيد للعرض الرئيس :

وبعد ذهابه إلى المسرح، أو المرسح حسب اصطلاح ذلك العصر، ومشاهدته البرنامج الذي قدمته فرقة الكوميديا المصرية تولَّى أولا نقد تمثيل الفصل المضحك الذي أدرجه مخرج الفرقة أوَّل العرض تمهيدا للعرض الرئيس، أي مسرحية العاشق المتهم، وتهيئة للمتفرِّج حتى يتقبَّلها بكل استعداد وارتياح. لكن الناقد حسن حسني عبد الوهاب لم يكن على رأي المخرج، إذ إنه، في نقد تقديم تمثيل هذا الفصل التمهيدي، اقترح تأجيله إلى ما بعد عرض المسرحية قائلا : «فأول ما ابتدىء به، عند رفع الستار، بعض ألعاب الشعوذية جعلت في مقدمة الرواية شبه التمهيد لها. وهنا (لـ)ـيَسْمَحْ لنا القارىء الكريم بإبداء الملاحظة التالية: يلوح أنَ هذه الألعاب، وإن كانت متقنة نوعا فهي لا تناسب المقام؛ فكان من الأوفق جعلها بعد الرواية لأن التشخيص على رأينا أهم وأرقى من الشعوذة، وحينئذ كان ينبغي تقديمه على كل شيء ».

إن الفرق بين النظرتين، نظرة المدير المخرج ونظرة الناقد، يكمن حسب المخرج في إثارة المتفرج ليتقبّل، بكل استعداد، العرض الأساسي في جِدِّيَّة موضوعه، واشتداد صراع أبطاله، وذروة أزمته. بينما نظر الناقد عبد الوهاب إلى أهمية المسرحية وقيمتها باعتبارها الهدف الأول من العرض والسهرة ممَّا يستلزم تقديمها على غيرها من ألوان الفرجة في تلك الليلة. فالنظرة الأولى غايتها نفسية تهدف إلى إعداد أفق التلقي لدى المتفرج وتهيئته للتقبل. أما الثانية فغايتها فنية مسرحية تهدف إلى تمكين المتفرج منذ البداية من مشاهدة موضوع التمثيلية وأبعادها الفنية، وهذه النظرة هي الغرض الأول من حضور المتفرج العرض المسرحي ومشاهدة التمثيلية.

ونحن نميل إلى النظرة الأولى لأن المتفرج بعد التمثيلية لا يرغب دائما في البقاء ليتفرج على فصل قصير مضحك بعد أن تفرج لوقت طويل على مسرحية جادة أثارت له قضايا عاطفية وفكرية تستدعي منه التفكير والتحليل والاستنتاج والتأمل في الحياة والأحياء. ولا شك في أن هذا الفصل إذا كان آخرا سيصرف المتفرج عن قضايا المسرحية الأساسية؛ وبذلك يضيع على المتفرج الغرض من أهدافها وأبعادها الحضارية والفنية، وما تكلَّفه في سبيلها من مال ووقت... إلخ.

3 – البنية الحدثية والدرامية حسب ما صوَّرته المقالة :

أشار الكاتب الناقد في هذا العنصر إلى أن مسرحية العاشق المتهم هي مسرحية بسيطة، لأنها لا تحتوي حسب عبارة ابن حليمة على عقدة مركَّبة. ونعتُ البسيطة كان قد قال به أرسطو قاصدا به وحدة الفعل، وإلى هذا المعنى رمى بقوله : «وأقول عن الفعل إنه بسيط إذا كان محكما وواحدا» (22). ويفسر محمد غنيمي هلال ذلك بقوله : «ويقصد أرسطو بالبسيطة تلك التي تكون فيها العقد – أو النهاية – واحدة، لا مزدوجة تنتهي بحلَّين» (23).

و تتكون مسرحية العاشق المتهم من فصلين: في الفصل الأول تدور الأحداث في بستان منزل أحد الأثرياء بين شخصيتين رئيستين: فتاة وفتى عشيقان. وفي ما كان العاشق يؤدي لحبيبته ما يشبه «السرينادا» (24) دون قيثارة مما يوقظها من نومها أحسا بحركة؛ فاختفى العاشق لظنه أنه الخادم الذي يؤدي دورا مضحكا هزليا، وهو الشخصية الثالثة في المسرحية، أو أنه أحد أقارب الفتاة. ولما تبيّنت

الفتاة أنه ليس إلا لصا، وهو الشخصية الرابعة، قد تمكن من اختلاس مال من المنزل، حاولت الإمساك به؛ لكنه قاومها بكل قوة وضربها حتى جرحها وفرّ. وفي ما كان العاشق يطارد اللص غيرة على حبيبته وفي يده خنجر سقط من اللص في البستان عند هربه، قدم والدها، وهو الشخصية الخامسة؛ فأمسك بالحبيب ظانا إياه أنه لص بعد أن رأى في يده الخنجر، وسماعه نحيب الخادم «كامل» الذي كان قد تلقى من اللص لكمة على عينه.

ولإتقان الحبكة وإحكام العقدة والتصعيد في ذروة الأحداث تقصّ الفتاة على أبيها الحكاية من أولها إلى آخرها، وتُورِّط حبيبَها في مداهمتها في بيتها بدافع اللصوصية حتى تدفع عن نفسها تهمة الحب وملاقاة الحبيب في غفلة من والدها على الرغم من توصية الخدم بمراقبتها أثناء غيابه. وبناء على ذلك يقبض الأب على العاشق المتهم ويقدِّمه للشرطة للزجِّ به في السجن.

في الفصل الثاني يتحوَّل مكان الأحداث من البيت إلى السجن حيث نرى الفتى العاشق نائما على الأرض. ويتطوَّر المشهد حينما ينتبه ويجد نفسه في السجن. وهنا يشتدُّ صراعُه النفسي فيرثي لحاله التي آل إليها حينما استسلم لنداء قلبه وتأجُّج عواطفه، ويأخذ في إنشاد بعض الأشعار للتسرية عن نفسه. وفي الأثناء يسقط عليه من السقف مسدس، ينزل على إثره بحبل متدلٍّ شخصٌ هو اللص الخائن. ويدور حوار بين الغريمَيْن نفهم منه ندمَ اللص على فعلته ويخبر الفتى العاشق بأنه قدم إليه ليخلِّصه من سجنه ويُمكِّنه من الفرار. لكن الفتى العاشق يعطينا مثالا في المروءة والشهامة، فيمتنع، لمعاناته صراعا داخليا بين العاطفة والواجب، بين الحب والرجولة، عن تلبية مقترح اللصِ، «لأن مروءته تأبى عليه الفرار» كما قال. وعندئذ يتسلّق السارق الحبل ليعودَ من حيث أتى. لكن الأحداث تأخذ صبغة درامية مأسوية عندما يطلق عليه العاشق عيارا ناريا فيرديه قتيلا.

وفي خاتمة المشهد يظهر الأب على مسرح الأحداث، ولمَّا يخبره السجين- الحبيب بالحقيقة ويُثبت له براءته يرضى عنه ويزوِّجه ابنته. وهكذا تتحوَّل درامية الأحداث ومأساتها إلى اغتباط وسعادة، فتزول الأكدار، وينتصر الحب في النهاية على كل العراقيل والعوائق العائلية والاجتماعية.

إن ما رأيناه في هذا النقد هو أنه - حسب تعبير عبد الوهاب - «خلاصة الرواية بقطع النظر عن التفاصيل التي ربما يطول شرحها». وفي هذا اعتراف بأن هناك تفصيلات أخرى قد تفيد الناقد، لكن مما يشفع له بهذا الاختصار أنه كان يكتب لدورية سيارة وليس لكتاب يستدعي التفصيل والإسهاب (25).

ومع هذا التلخيص والإيجاز فقد أخذنا مما قدمه صورة عن محرك الأحداث، نعني الرغبة التي كانت تدفع بالأحداث إلى الأمام: رغبة المحب في لقاء الحبيبة وتكلفه المشاق والأخطار من أجلها، ورغبة اللص في سرقة بيت أبيها الثري. وهذه الرغبة هي التي كانت وراء الصراع وتطوُّر الأحداث في كل مراحل المسرحية.

3 - البنية الدرامية :

العاشق المتهم هي مسرحية عاطفية اجتماعية، من النوع الدرامي الرومنسي أو الدراما الحديثة إذا اعتبرنا أبطالها من عامة الناس، يقوم الفعل فيها على الصراع بين ثنائيتي الحب والواجب، أو بين العاطفة والعقل، أو بين العشق والاتهام باللصوصية حسب ما يوجزه عنوانها، أو بين الخير والشر بعامة. وقد اشتملت على عناصر مسرحية من زمان ومكان وشخوص وأحداث وتأزم وعقدة وانفراج. لكنها لم تلتزم بالوحدة في جميعها. فالمكان مثلا يتعدد من المنزل إلى السجن، وهو ما يقتضيه تعدُّد الأحداث وتغيُّرها، من حال إلى حال إلى النهاية حيث يكون فعل التطهير، تطهير النفوس من الألم والخوف والأخطار، وتتمُّ سعادة الحبيبين بالزواج بعد شتى العراقيل التي واجهتهما.

لكن الشيء الذي يجب أن لا يفوتنا هو الافتعال الذي نراه أحيانا في بعض أحداث المسرحية مثل سقوط المسدس من السقف، ونزول اللص بعده من سطح السجن.

إن سقوط المسدس، ومن السقف بالذات، ليس له من معنى أو هدف إلا تمكين العاشق من وسيلة للدفاع

عن نفسه عند هروبه حسب رغبة اللص؛ ولكنه سيتحول إلى وسيلة قتل عندما أراد العاشق الطيب أن ينتقم من اللص الشرير، على الرغم من أنه جاءه نادما وقاصدا إنقاذه من سجنه. فيا للمفارقة بين سموّ النوايا وعبثية الفعل؛ ويا للمأساة!

ولعل هذا الافتعال هو الذي أوحى إلى محمد نعمان بهذا القول المبهم: «لا تحتوي المسرحية ذاتها على حبكة معقدة ولا تقدّم شيئا أصيلا، فهي أساسا دراما حسب المصطلح الأوروبي» (26).

4 – الأداء:

ومما تناوله عبد الوهاب في محاولته النقدية نقد طريقة أداء الممثلين. وعنه قال: «أما أداء الممثلين للرواية فكان مستحسنا في الجملة مع ضعف. وأتقنهم لذلك ممثل شخص خادم البيت «كامل»، لو أنه لم يكثر من تكرير العبارات المضحكة حتى يضيعَ تأثيرها الهزلي».

والظاهر أن في هذا النقد مجانبة، وإلا كيف يكون التمثيل مستحسنا مع ضعف في نفس الوقت.

وأما وجه الإتقان في تمثيل الخادم فالظاهر أن سببه هو أنه كان يؤدى دورا فكاهيا غايته أن يدخل على المتفرج البهجة والانشراح والارتياح أمام تعقد الأحداث و تسارعها وفظاعتها أحيانا.

5 – اللغة:

قلنا في ما مضى إن لغة التمثيل كانت اللهجة المصرية. وقد أثار استعمال هذه اللهجة عدة اعتراضات من قبل بعض الصحفيين في الجرائد الناطقة باللغة الفرنسية خاصة.

من ذلك أن محمد نعمان، في ما يظن، كتب في جريدة «لو كوريبه دي تونيزي» بالفرنسية ما نصه: «يشاهد الجمهور التونسي عرضا مسرحيا باللغة العربية، أو بالأحرى اللهجة العامية المصرية التي لا يستطيع التونسيون فهمها بسهولة. يجب أن نشكر الذين ساهموا في تحقيق هذه البادرة الطيبة، إذ إن المسرح يلعب دورا هاما في تربية الشعوب المتحضرة. مع تثقيف المرأة وتقديم العلوم الحديثة تستطيع اللغة العربية أن تتقدَّم بخطوات كبيرة نحو التطور والرقيّ ...» (27).

ويستنتج حمادي بن حليمة من قراءاته لصحف ذلك الوقت الخيبة اللغوية التي أحس بها المتفرجون فيقول: «كانت الخيبة شبه عامة. وشعُر هذا الجمهور بالخيبة الأولى عندما وجد المسرحية باللهجة العامية المصرية التي لم يستطع فهمها بالمرة، ولم يفهم الجمهور إلا الأشعار المنظومة باللغة العربية الفصحى والتي صفّق لها طويلا» (28).

6 – الإخراج:

ويتناول عبد الوهاب الإخراج المسرحي بالنقد، لكن باختصار شديد، فيقول مثلا عن نشاز الأزياء وعدم تماشيها مع موضوع المسرحية وجوِّها العام: «وهناك ملحظ آخر وهو أن أزياء المشخّصين ليس لها ما يدلّ على الشرق إلا الطرابيش بحيث لو رفعت لجزم المشاهد أنها رواية إيطاليانية».

وبهذا النقد ندرك مدى ضعف إمكانيات فرقة «الكوميديا المصرية» في التجهيزات الإخراجية. ولا نتعجب من ذلك فالفرقة في ما يبدو ما تزال في خطواتها الأولى لأنها كانت حديثة العهد بالتأسيس، ولا بد لها من تمويل حتى تستطيع النفقة على الإخراج وغيره.

7 – جوانب نقدية أخرى:

من الملاحظات النقدية الأخرى التي تعرَّض لها الناقد حسن حسني عبد الوهاب في نقده مسرحية العاشق المتهم مع إلحاحه على أنها «أول رواية عربية مثِّلت على مرسح تونس» نجد ما يلي:

– العاشق المتهم بين الوضع والتعريب:

في المقالة هناك إشارة إلى أن العاشق المتهم هي مسرحية معرَّبة عن التركية. يقول عبد الوهاب: «وهي فيما قيل بالإعلان الذي نشرته الجرائد المحلية معربة عن التركية».

ثم يقول مصوبا : «يظهر لنا أن الرواية ليست تركية الأصل بل أروباوية. والغالب على الظن أنها إيطاليانية لأن أسماء الأشخاص فيها ليست بشرقية رغما عن اللبس. فالعاشق المتهم مثلا اسمه (فيليب) حسبما دعته به المعشوقة التي تدعى هي أيضا (ماري). فلو كانت الرواية تركية المبنى لكانت أسماء الأشخاص الممثَّلين (بالفتح) أسماء شرقية».

وفي رأينا أن هذه الحجة ليست بدليل كاف على صحة ما ذهب إليه، لأن في تركيا أديانا أخرى غير الإسلام مثل المسيحية التي يدين بها كثيرون في زمن الخلافة العثمانية من الطوائف والقوميات التي كانت تحكمها مثل الأرثودوكس والكاثوليك، والأرمن والصرب والإغريق وغيرهم. ثم إن اسم الخادم «كامل» هو اسم تركي محض. وفي جريدة «لادبيش تونيزيان» إشارة إلى أن المسرحية مأخوذة من مؤلف تركي ترجمها إلى العربية مدير الفرقة، أي عبد القادر المصري (29).

ولقد بحثنا عن هذه المسرحية وممثليها وفرقتها في كتاب «المسرحية في الأدب العربي الحديث (1847 - 1914) «لمحمد يوسف نجم، فلم نعثر لا لها ولا لهؤلاء على أثر (30). فهل كانت هذه الفرقة خاملة الذكر؟ أو كانت كما قال حمادي بن حليمة فرقة صغيرة من الهواة (31).

- الدعوة إلى تمثيل مسرحيات عربية محض:

هذه هي الدعوة التي ختم بها عبد الوهاب نقده مسرحية العاشق المتهم، وهو ما يعني أنه كان مع أصالة النصوص المسرحية تأليفا واقتباسا من التاريخ والتراث العربيين، وضد استسهال الترجمة والتعريب والتمصير أيضا؛ حتى يتعلم المتفرجون تاريخهم العربي، ويطّلعوا على تراثهم الذي نضب إشعاعه مع الاحتلال الأجنبي والاستعمار والفرنسة. وتلك هي وظيفة المسرح الأولى إيقاظ الشعور الوطني، والإحساس بالعزة والكرامة، والعودة إلى الماضي المشرق. ثم لا ننسى أيضا أن التاريخ هو من اهتمامات حسن حسني عبد الوهاب وتخصُّصه.

وفي هذا السياق يقول عبد الوهاب ضاربا المثل بنوع المسرحيات التي يجدر بالتونسيين أن يشاهدوها: «وعلى رأينا أيضا أنه كان ينبغي لجوقة التشخيص أن تمثل لنا بادىء بدء رواية عربية محضة كالتي ترد إلينا يوميا من مصر مثل عنتر، وصلاح الدين الأيوبي، وروايات ألف ليلة وليلة، وحمدان الأندلسي، وغير ذلك؛ فلو سلكت هذا المنهاج لكان تمثيلها أوقع في نفوس المتفرجين حيث إن لغالبهم سابقية بجلّ هذه المواضيع التاريخية العربية». ويكرر نفس الدعوة في الأسطر الأخيرة من نقده حينما يقول: «وفي الختام نأمل أن نرى في المستقبل تمثيل روايات عربية المبنى شرقية الذوق».

8 - خاتمة:

لقد بدا لنا من مقالة حسن حسني عبد الوهاب النقدية أنه يشترك في عدة جوانب من نقده مع النقد الذي قدمته الصحف العربية والفرنسية حينئذ، حتى ليخيل إلينا أنه كان يتابع ما تكتبه تلك الصحف، وبعد أن تشبَّع بما كتبته، وبما حصل لديه من مواقف وآراء شخصية، تصدّى لكتابة نقده الذي قدمنا خطوطه الهامة في ما سبق من هذه المحاولة التحليلية، وذلك مع اعتبار ما بينه وبين ما ورد في تلك الصحف من الاختلاف في بعض الرؤى والمعالجة.

ومما تجدر الإشارة إليه أيضا هو أن حسن حسني عبد الوهاب لم يكن متشبِّعا بالاصطلاحات المسرحية ومعجمها، لذلك جاء نقده خاليا في أغلبه منها، وقد حاولنا ملء هذا الفراغ بشيء من المعجم الاصطلاحي المسرحي في تحليلنا السابق.

وعلى العكس من ذلك حاول النقاد في الصحافة الفرنسية تلافي هذا النقص في نقد عبد الوهاب. فقد ذكرت جريدة لو كوريه دي تونيزي مثلا ما يلي: «إذا كان ينبغي علينا تقييم المسرح العربي من خلال ما شاهدناه البارحة يجب أن نكتفي بالإشارة إلى التقارب الكبير بين هذه المشاهد التهريجية وبعض المواقف من عروض الكوميديا «ديلآرتي» الايطالية أو مع «الغران غينول» في ليون أو باريس. يمكن أن نجد في هذا العرض ما يضحك أطفالنا ويسليهم، أو حتى أطفال تونس الملتحين المرتدين الشاشية أو الطربوش، حتى آخر يوم في رمضان. وعلى كلٍّ بين «الكاراكوز»

و«العاشق المتهم» هناك تطور كبير، بدون شك، إذ ليس هناك مجانية لا على مستوى الحركات ولا على مستوى الكلام. وإذا كانت العقدة بعيدة عن المستوى المطلوب، فإن مصدر الضحك كان صافيا وسليما (مقارنة بالضحك في الكاراكوز). الإيماءات والحركات كانت متقنة إلى درجة أنها أغنت كامل الوقت، معبرة عن الفعل الركحي» (32).

وعلى الرغم من كل ما سبق من نجاح وقصور فإن هذه التجربة الأولى للتمثيل المسرحي ونقده قد هيّأت الظروف ومهّدت السبيل لرواج المسرح بتونس، حتى إن بعض أعضاء هذه الفرقة «فرقة الكوميديا المصرية» لدى عودتها إلى مصر قد فضل الانفصال عنها والاستقرار بتونس مثل مرسي بركات، والست طائرة، وعبد الرحمان المَنْيَلاوي المعروف في مصر باسم بسيوني، والمطرب حسن بنان الذي أصبح من أعمدة المسرح التونسي بعد استقراره بتونس (33).

بقي علينا أن نشير إلى أن هذه المقالة النقدية هي الوحيدة التي عثرنا عليها في نقد عبد الوهاب للمسرح التونسي، وذلك على الرغم من أنه ختم مقالته بما يوحي أنه سيكتب نقدا آخر في قوله: «وسنأتي في عدد قابل على الرواية الثانية وهي رواية «الشريك الخائن»، وكل آت قريب».

وفي خاتمة هذا التحليل، نشير إلى أننا نأمل أن نكون قد أحسنّا التقديم والتعريف بمحاولة حسن حسني عبد الوهاب النقدية؛ وأن نكون قد وفّقنا بها - على الرغم من تواضع أفقها وجهازها النقدي- في إثبات ريادته في تأسيس جنس النقد المسرحي بتونس.

- النقد المسرحي الشعري بتونس :

إذا كان تمثيل المسرحيات الشعرية على المسارح التونسية قليلا عدده حسب ما رأينا، فمن الطبيعي أن يكون هو نفس حظ النقد المسرحي الشعري.

ولعل أهم نقد مسرحي شعري ظهر بتونس هو ذلك النقد الذي أجاب به الطيب بن عيسى سؤال البشير المتهني مدير فرقة المستقبل التمثيلي حول أيهما أجدى تمثيل مسرحية مجنون ليلى العتيقة ولا ندري بالتدقيق هل هي مسرحية القباني، أو محمود بدوي، أو خير الله خير الله، أو تمثيل مجنون ليلى الشعرية الحديثة لأحمد شوقي. وكذلك نذكر ذلك النقد الجزئي الذي كتبه مندوب جريدة الوزير الشاعر محمود بورقيبة بعد تمثيل مجنون ليلى الشعرية الحديثة حسب ما كنا رأيناه سابقا أيضا.

المصادر والمراجع

1) راجع المسرحية في الأدب العربي الحديث (1847- 1914)، محمد يوسف نجم، ط 3، دار الثقافة، بيروت 1400/ 1980: 416 -422.
2) نفسه: 41 - 44، وانظر أيضا عن رؤية مارون النقاش المسرحية : نظرية المسرح - مقدمات وبيانات، تحرير وتقديم: محمود كامل الخطيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1994: 431 - 439 .
3) تاريخ المسرح التونسي منذ نشأته إلى نهاية الحرب العالمية الأولى، المنصف شرف الدين، تونس -أكتوبر 1972: وتطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، محمد عبازة، دار سحر للنشر، تونس 1997: 20 - 24.
4) سليمان قرداحي: انظر عنه كتاب المسرحية في الأدب العربي الحديث (1847-1914)، محمد يوسف نجم، م. س : 107- 112؛ والموسوعة العربية الميسرة، دار نهضة لبنان للطبع والنشر، بيروت 1980: 2/ 1375.
5) تاريخ المسرح التونسي، المنصف شرف الدين : 43، و43 هـ 1 .
6) نفسه : 43 هـ 1.
7) نفسه : 43.

8) نفسه : 44 ؛ وانظر عن هذه المسرحية « نديم أو صدق الإخاء » ومؤلفها إسماعيل عاصم المتوفى سنة 1894 كتاب المسرحية في الأدب العربي الحديث (1847-1914)، محمد يوسف نجم، م. س : 402-405؛ وكتاب من شواغل التأسيس للمسرح التونسي، محمود الماجري، كتاب الحرية، عدد 14، ماي 2009 حيث نشر المؤلف نقلا عن جريدة الزهرة، عدد 26 ماي 1909، تعريفا بالمسرحية وفصولها ومناظرها مع أسماء ممثليها المصريين والتونسيين في صفحات : 19- 21.

9) من شواغل التأسيس للمسرح التونسي، محمود الماجري، م. س : 19 هـ10.

10) تاريخ المسرح التونسي، المنصف شرف الدين : 44.

11) تطور الفعل المسرحي بتونس، محمد عبازة، م. س : 36. وعن فرقة النجمة وانطفائها السريع راجع أيضا: الحركة الأدبية والفكرية في تونس، ابن عاشور: 125؛ وتاريخ المسرح التونسي، المنصف شرف الدين: 19. وبالفرنسية كتاب: Un demi siècle de théatre arabe en Tunisie(1907 -1957)، نصف قرن من المسرح العربي بتونس (1907 - 1957)، حمادي بن حليمة، منشورات الجامعة التونسية، تونس 1974: 34 - 35.

12) نصف قرن من المسرح العربي بتونس، حمادي بن حليمة : 53 - 54، و60-65.

13) تاريخ المسرح التونسي، المنصف شرف الدين : 54، و58 .

14) نفسه : 56.

15) تطور الفعل المسرحي بتونس، محمد عبازة : 49، عن جريدة الصواب، 3 مارس 1911. وانظر أيضا كتاب تاريخ المسرح التونسي، المنصف شرف الدين : 55، نقلا عما كتبته جريدة مرشد الأمة في عدد 27 جانفي 1911.

16) نصف قرن من المسرح العربي بتونس (بالفرنسية)، بن حليمة : 60-61. ولمزيد الاطلاع على جمعية الشهامة العربية وفرقتها راجع محمد عبازة في كتابه تطور الفعل المسرحي التونسي : 47-49.

17) حسب محمد عبازة تم تمثيل صلاح الدين الأيوبي يوم 8 أبريل 1911، وهو يوم 7 أفريل 1911 حسب حمادي بن حليمة في كتابه «نصف قرن من المسرح العربي بتونس (بالفرنسية) : 55، والمنصف شرف الدين في كتابه» تاريخ المسرح التونسي : 59، 63، وهو الصحيح حسب التقويم أيضا .

18) أعاد عزالدين المدني نشر السلطان بين جدران يلدز بالعددين 8 و9، ماي وجوان 1968 من المجلد الثالث عشر لمجلة الفكر التونسية. وانظر أيضا كتاب رواد التأليف المسرحي في تونس، إعداد عز الدين المدني ومحمد السقانجي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس 1986، 9- 63.

19) الصواب، 10 مارس 1911 ؛ وكتاب تطور الفعل المسرحي بتونس، محمد عبازة : 43 -44.

20) الحركة الأدبية والفكرية في تونس، محمد الفاضل بن عاشور : 126.

21) تاريخ المسرح التونسي، المنصف شرف الدين: 21 هـ 2 .

22) فن الشعر، أرسطو، تح. عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1953: 29 - 30.

23) النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ط. 5، مكتبة الأنجلو المصرية : 65 .

24) السرينادا (Sérénade): عزف أو غناء ليلي يقوم به عاشق تحت نافذة محبوبته (المنهل: قاموس فرنسي - عربي).

25) لمزيد التفصيلات يراجع كتاب: نصف قرن من المسرح التونسي (بالفرنسية) لحمادي بن حليمة: 36-37.

26) Le Courrier de Tunisie , 15 septembre 1908. نقلا عن كتاب تطور الفعل المسرحي بتونس لمحمد عبازة: 25.

27) نفس المصدر والمرجع.

28) عن كتاب حمادي بن حليمة، نصف قرن من المسرح العربي بتونس : 37؛ وانظر تطور الفعل المسرحي بتونس، محمد عبازة : 26.

29) انظر كتاب تطور الفعل المسرحي بتونس، محمد عبازة : 24 ؛ عن جريدة لاديبش تونيزيان، عدد 25 سبتمبر 1908.

30) انظر كتاب المسرحية في الأدب العربي الحديث، محمد يوسف نجم : 497 - 498 (فهرست المسرحيات)، 492 (فهرس الفرق والجمعيات التمثيلية)، 480 (فهرس الأعلام، حرف العين للبحث عن عبد القادر المصري).

31) نصف قرن من المسرح العربي بتونس (بالفرنسية)، بن حليمة: 35 هـ 5.

32) تطور الفعل المسرحي بتونس، محمد عبازة: 26، نقلا عن Le Courrier de Tunisie، عدد 29 سبتمبر 1908.

33) نصف قرن من المسرح العربي بتونس، بن حليمة: 38.

موقع المسرح العربي في زمن الحداثة وما بعدها فكريّا وفنّيا

المنجي بن إبراهيم (*)

I ـ تمهيد : جدل وصراع في التيّارات الفكرية الحديثة

إنّ الجدل القائم في السّاحة الثّقافية الدّولية حول مفاهيم الحداثة وإشكالات مضامينها المتعدّدة تجعل من الفنّ المسرحي في صدارة هذه الصّراعات الفكرية وتحدّيات الإنتاجات الإبداعية في سماء التيّارات الإيديولوجية الحديثة المتنافسة حول عرش الهيمنة والانتشار الثقافيين بمساندة قوى التقدّم الصّناعي والسيطرة الاقتصادية وبواعز من عقول المبتكرات التكنولوجية وبإمرة من النفوذ السياسي في المنظومة العالمية الجديدة.

وإنّ المسرح العربي ليس في معزل عن هذه المعطيات باعتباره أحد عناصرها الحيوية الآن أحببنا أم كرهنا أو أحبّوا أم كرهوا فهو متعامل متفاعل منذ عهد وإن كان غير بعيد مع كلّ المستجدّات الثقافية الفنّية في مختلف أطوارها وتقلّب أحداثها، متأثرا بها ومؤثّرا فيها، ناقلا ومقلّدا لها متحدّيا ومواجها لها محتكّا بها وصامدا أمامها ونعني بهذه التورية العلاقة الجدلية بين الثّقافة الغربية والثّقافة العربية وذلك على الصعيدين الفكري والفنّي.

II ـ في الثقافة الإنسانية دوليا ومحلّيا

أ) ـ تأثيرات النّهضة الثقافية الغربية

وكما يجمع الباحثون على أنّ الثّقافة في العصور الحديثة تطوّرت غربيا في شتّى ميادينها الإبداعية إن كانت موسيقى أو فنونا تشكيلة أو رواية أو مسرحا وذلك انطلاقا من القرن السابع عشر بالرجوع خصوصا إلى المنابع اليونانية الأولى وكذلك الرّومانية القديمة في مجالات الفكر والآداب والفنون وكانت بالفعل نهضة أحدثت منعرجا مهمّا في المكتسبات الثّقافية الإنسانية عموما حتّى وإن كانت بداياتها إيطالية وفرنسية وإنجليزية وإسبانية.

وبتلك الصورة الحيوية اتّسمت الحضارة بإضافات فكريّة وإبداعية رسّخت مدارس ومناهج تربوية بدءا بالكلاسيكية الحديثة والتي عرّفتنا على رواد هذه النهضة التي تعتبر مرجعية مازال العالم المثقّف ينهل من معينها إلى اليوم ولا أعتقد أنّه سيتخلّى في وقت ما عن عبقرية «و. شكسبير و بن جونسون و بيار كورناي و ج. راسين وموليار وكالدرون ولوبي دي فيقا «- وبهذه الكيفيّة أيضا

*) مسرحي وباحث (تونس)

وبهذا الرسوخ الثّقافي المتين في أسس بنائه الفكري وعمقه السوسيولوجي الجغرافي والتاريخي انتشرت ثقافة شاملة شمولا إنسانيّا كونيّا يهمّ كلّ متطلّع في كامل أصقاع الأرض ومنها بالتأكيد المنطقة العربية التي تدارست هذه النهضة الفكرية الغربية الشّاملة واستنارت بمفكّريها ومبدعيها هذا وإن وجدت صعوبات جمّة في البناء على منوالها وحتى في محاكاتها وتقليدها إلا فيما تأخّر من الزمن حيث يمكن القول بأنّ استفاقة العرب ثقافيا بالمفهوم النّهضوي الحداثي يعدّ أمر حديث العهد مع بعض الإستثناءات في المجالات الأدبية كالشّعر والرّواية.

ب) مثال ورأي :

وأودّ هنا أن أسوق مثالا في التجربة الثّقافية في الفنون خصوصا و عند الغربيين في أوروبا تحديدا :

«شعر المفكّرون والمبدعون في منتصف القرن التّاسع عشر بهبوط وركود غيّبا حيوية الحياة الثقافية وأطفآ تلك الشّعلة القويمة التي اتّصفت بها النّهضة وسميّت بالعصر الذّهبي ودفعتهم إرادة الاستفاقة من جديد إلى تشخيص هذه العلل والأمراض في حياتهم الفكرية وبعد تمعّن وجسّ وتمحيص تبيّنوا أنّ الإشكاليات لا تتعدّى بعض النّقاط ولكنّها نقاط جوهرية ومنها :

– الاحتكارات من قبل بعض الأثرياء لدور العروض الفنّية وخاصة المسرحية منها بحيث لا يمكن استغلال تلك الدّور والفضاءات إلاّ لمن يرزح تحت شروط أولائك الأثرياء التجّار.

– احتكار بعض الفنّانين للعب الأدوار الأولى بحيث لا يسمح لغيرهم بإبراز موهبته الإبداعية ففي المسرح مثلا يكون ذلك الفنّان «هملت» اليوم ويكون غدا «الملك لير» ويكون «سكابان» ويكون «رودريقو» وهكذا دوما هو البطل .

– سدّ المنافذ أمام الشّباب المبدعين المتطلّعين إلى إثراء السّاحة الثقافية والاختصار على من له علاقة بساسة القوم.

– سدّ المنافذ أمام الإنتاج الأجنبي وحرمانه من الدخول والمنافسة مع الإنتاج المحلّي والإحتكاك به مما أدّى إلى ضعف المضامين فيما ينتج في المنطقة الأوروبية.

واعتمادا على هذه النقاط تمّت معالجة جذرية لهذه العلل والنّقائص وازدهرت المسارح من جديد بأعمال جديدة ومبدعين جدد وفضاءات فنّية ايضافية في السّاحة الثقافية وسمح للشّباب بتقديم إنتاجاتهم وكذلك دخل الكتاب والمنتوج الثقافي الأجنبي فعرفت السّاحة الثقافية الفنّية ابداعات «تولستوي» وآثار «دوستويوفسكي» هذا إذا اقتصرنا على الأدب الرّوسي وعلى سبيل الذكر فقط.

وفي المقابل وبناء على ما تقدّم هل شخّصت الحركة الإبداعية العربية عللها ونقائصها بالكيفية المرجوة ومن أجل نهضة ثقافية شاملة ؟ قد أشير في هذه المداخلة إلى المحاولات الرّائدة في السّاحة العربية على المستوى المسرحي خصوصا ولكن اعتقد أنّ ذلك لا يشفي غليل السّؤال.

III ـ المسرح العربي في الزّمن الحديث

أ) تأثّراته وروّاده وخطواته الأولى

نعم تؤكّد الحركة التاريخية الحديثة لنشأة المسرح العربي أنه جاء في أواخر القرن التّاسع عشر متأثّرا بالمسرح الغربي وانطلق مع مارون النقّاش في لبنان وأبو خليل القبّاني في سوريا وحتّى لا أطيل الحديث في هذا المسار التاريخي أقول: كان الإنبهار بالعرض الفنّي المسرحي هو القاعدة الأولى في تأسيس ونشر هذا الفن الجديد على المجتمع العربي الذي لم يألف هذه الضّروب من الفرجة والتّشخيص الغربيين على ما تعوّد عليه في حياته اليومية وفي الموروث الّذي ينتمي إليه وحتى المعتقد الدّيني أحيانا الذي يرفض التمثيل بمفهومه التّشخيصي للأشياء والكائنات وبدأت صراعات جادّة وعنيفة فيما بين مؤيّد للتّجديد وفيه معاني وعبر وآداب وأخلاقيات قد تفيد عقل ووجدان المجتمع الجديد وبين رافض لهذا التّجديد اعتمادا على تشبّثه بانتمائه الفكري والوجداني لمعتقداته وعاداته الثّابتة والتي لا يمكن أن تتغيّر بفعل فاعل ...

ومن هذا المنظور أليست هذه الجدلية محور موضوعنا حول الحداثة وما بعدها ؟

ب) في تفكيك مفاهيم الحداثة المتشابكة وموقع المسرح العربي منها

يرى الباحثون الغربيّون والعرب أن سبل التّعريف بمفاهيم الحداثة هي سبل شائكة ولا يمكن لخيط آريان التوصّل إلى المدلول السّوي لمعرفة منفذ العبور والوصول إلى المبتغى.

وقد يراها البعض : حدثا وطورا تاريخيا وتحوّلا علميّا وعلاقة جماليّة وتكون بهذا المفهوم مسألة فلسفية متحوّلة وغير ثابتة القواعد نسعى من خلالها كما يقول أستاذ العلوم القانونية في تونس «علي المزغنّي» إلى تبيان مفهوم الحداثة بأنّها نقيض القديم أي الجديد من الأشياء ،وكذلك إلى إبراز تحوّلات معهودة في النظم القانونية شكلا ومضمونا وهي كذلك تحوّلات في تنظيم العلاقات الاجتماعية التي تجعل الأحكام اللاحقة جديدة حديثة إزاء ما سبقها من قواعد ومبادئ . وترتبط هذه المفاهيم بتحرّر العقل الإنساني الذي أفضى إلى نشأة علوم جديدة يكون فيها الإنسان موضوعا وفي ذات الوقت هو اعتراف بدوره الفاعل والفعّال، وهذه العلوم هي العلوم الإنسانية كعلم الاقتصاد السّياسي وعلم التاريخ وعلم الاجتماع الخ. . . ويرى المفكّر المغربي الأستاذ محمد سبيلا في تقديم الجانب المعرفي للحداثة بأنّها تطوير طرائق وأساليب جديدة في المعرفة قوامها الانتقال التدريجي من المعرفة الشاملة (أي الذّاتية والانطباعية والقيمية كما في النمط الشعري) إلى المعرفة التقنية وهي إعمال العقل بمعناه الحسابي من خلال الملاحظة والتجريب والصياغة الرياضية والتكميم. . .

فما هو موقع المسرح العربي من كلّ هذه المعطيات؟

في اعتقادي أنّ المسرح العربي يلعب دورا حيويّا في خضمّ هذه الصراعات الحداثية المجدّدة لأساليب التفكير في المنتوج الفني والأدبي وتقنيات التقديم والاستخدام في تخصّصات الحقل الثقافي عموما. . .فكيف كان ذلك ؟. . .

ج) المحدثون في المسرح العربي من الإنبهار والإكتشاف إلى ترسيخ العادة المسرحية

لعلّ التأثّر بالموروث الشّعبي فيما يتعلّق بالخرافة والحكاية والرّواية من طرف الحاكي ومن طرف المتقبّل له مدلولاته في صنع المشهديّة المسرحيّة وإنجاحها لدى الجمهور العربي في بدايات تبنّي واستساغة الفنّ الجديد ، فما كان يدغدغ المخيّلة ويصنع صور الأحداث في الأذهان ويطهّر النفوس وذلك من خلال مطالعة الأثر المكتوب أو متابعته لدى راوي أو حكواتي مقتدر على التصوير والتأثير أصبح مجسّما أمامه في إطار تقني مبهر بتشكيله لمواقع الأحداث وبعناصر معانقة للحقيقة تمثّل الشخوص المحرّكة لتلك الأحداث وبعد أنّ كان هذا يعتبر من العجب العجاب تطوّر ليصبح خطابا أكثر فاعلية وأكثر رقيّ في تأسيس مفاهيم مختلفة على الانبهار والمقاييس التأمّلية والذّاتية وأصبحت المواضيع المقترحة في العروض تأخذ جدّية التناول وعمق الطرح وتقنيات أكثر حرفية في صنع الفرجة وما كتابات أحمد شوقي وتوفيق الحكيم ويوسف إدريس والفرد فرج وعبد الرّحمان الشّرقاوي وغيرهم من المحدثين الجدد إلاّ تأكيد على هذه التّفاعلات المسرحية مع المعطيات الاجتماعية أساسا والتي تحمل في طيّاتها أبعادا توعوية إصلاحية تعليمية إلى جانب التسلية والإمتاع وهي تطوير متقدّم لما كانت عليه الكتابات الأولى إن كانت تراجم عن الغرب أو اقتباس من الموروث الشعبي.

وزادت هذه الحركة تعلّقا بخاصّيات وظروف المجتمع العربي المتشابهة على كامل امتداد الخريطة العربية سواء كان ذلك على المستوى السّياسي ومنه احتلال البلاد العربية من قبل المستعمر الغربي أو المستوى الاجتماعي وانتشار الفقر والفاقة والأمّية في نسبة كبيرة من فئات الشعوب العربية أو المستوى المناخي وأحكام الإنتماء الجغرافي الذي يفرض حياة قاسية في أغلب الأحيان

وفي مرحلة تاريخية قديمة كالمناطق الجافّة والصّحاري الشّاسعة التي لم تكتشف بواطنها بعد في تلك الفترة.

IV ـ البوادر الأساسية لملامح خاصّة للمسرح العربي تستمدّ عمادها من التّراث

أ) ـ محاولات في خصوصية اللّون والنّمط المبتكر..

وفي هذا السّياق يتحمّس المهتمّون من الكتّاب والمبدعين ويتعمّق الباحثون في تطوير الفنّ المسرحي وإكسائه بملامح خاصة فيما يطرحه من قضايا فكرية تهمّ الوطن والمجتمع العربي عموما وكذلك فيما يعطيه من أشكال تقرّبه ولو بدرجات نسبيّة من النّمط العربي قياسا بما يتميّز به المعمار العربي والايقاع الموسيقي والاحتفالية العربية المتعارف عليها ضمن أشكال الأفراح وحتى الأحزان والأتراح- وقد أسّس لهذه النّقلة النّوعية في تطور الرّؤى عند العرب تلك اللّقاءات الهامّة التي جمعت المختصّين من الفنّانين والفنّيين وكتّاب الدراما المسرحية الحديثة حول مائدة التّدارس لايجاد شكل مسرحي عربي يمكّنه من التّنافس مع سابقيه القدامى في مجالات الفنون المسرحية من الغربيّين خصوصا- وقد عرفت فترة السّتّينات من القرن العشرين كثيرا من هذه الإنجازات الخصبة والمحاولات الجريئة التي جلبت الإهتمام والتّواصل فيما بين المبدعين العرب فكانت لكتابات الفرد فرج في مصر الأصداء المرموقة من خلال تعامله مع نصوص تحمل في مضامينها وأيضا في أشكال تقديمها طروحات عربية متعمّقة فأكسبتها استمرارية الوجود حتّى اليوم وربما في الزمن القادم أيضا على غرار معالجته لحرب البسوس مثلا في مسرحية «الزّير سالم» التي تناولها إخراجا أكثر من مبدع في كامل الوطن العربي وبصيغ مختلفة.

ويعدّ الكاتب السّوري سعد الله ونّوس من أبرز الكتّاب العرب الذين رفدوا السّاحة بكتابات تنظّر وتؤسّس لمسرح عربي له معطياته الخاصة ودوره الفعّال في الحياة الوطنية ونضالات الشعوب التي دمّرتها أو تكاد الأحداث السّياسية المتقلّبة في الدّاخل والخارج للمنطقة العربية - الفنّ عند سعد الله ونوس قضية وطنية تحتاج إلى نهضة فكرية شاملة ووعي بما يمكن للفن عموما والمسرح خصوصا أن يسهم في كشف أغواره المتشعّبة والمناداة بإصلاح الأوضاع المتردّية وقد يكون الوعي الداخلي بمظاهر التخلّف أسبابا رئيسية في تردّي الأحوال الاجتماعية والسياسية والإستفاقة المرجوة لهذا الوعي الوطني يعدّ من أبرز المحاور في جل كتابات سعد اللّه ونّوس سواء تلك التي كانت مستوحاة من التراث مثل «الفيل يا ملك الزمـن»- أو من الأحداث السياسية الخطيرة مثل «حفلة سمر من أجل 5 حزيران» وهي ردّ عنيف من الكاتب بعد هزيمة حرب 1967ـ

وبصفة موازية لهذه الطروحات الفكرية اهتمّ سعد الله ونّوس بأهّمية التحرّك والبحث في تغيير أشكال العرض المسرحي مستفيدا من نصائح بعض الغربيين مثل المخرج الفرنسي «جان ماري سيّرو» الذي كان يشير إلى الابتعاد عن تقليد المسرح الغربي وإيجاد سبل أخرى قد تنبع من الموروث وحلقات السّير الشعبية وقد برزت هذه الاستفادة في كثير من التقنيات المعتمدة في مسرح ونّوس مثل «سهرة مع أبي خليل القباني»ـ

ملخّص القول في هذه الإشارات أنّ مسرح سعد الله ونّوس يثور على السّائد والتقليدي والتّبعي ويؤسّس لمسرح عربي يتضمّن القضايا الفكرية العربية الجوهرية سياسيا واجتماعيا وكذلك يبحث عن بديل في مفردات عرضه وصنع فرجة بطابع خاص.

ب) ـ التّجارب المسرحية الميدانية والإنتقالات الفكرية والفنّية في البلاد العربية

وعلى هذا المنوال برزت تحرّكات إبداعية عربية في كثير من المناطق تبحث عن هذا الكيان المفقود في الهوية المسرحية العربية وتعدّدت التجارب الطموحة امتدادا من مصر وبلاد الشّام (سوريا ولبنان) والأردن وفلسطين

مرورا بالعراق والمغرب العربي (تونس والجزائر والمغرب وليبيا) وبلدان الخليج العربي . . .

فقد ظهر في مصر عدد من الشّباب المتعطّش إلى مسرح عربي متجدّد في صيغه الجمالية وفي أبعاده الفكرية مختلفا تماما عن السّائد والرّاكد والبالي والقديم حتى ولو استمدت هذه الصيغ من القديم الموروث والمنابع الشعبية الضاربة في القدم ـ وأسوة بما تقدّم من الحديث حول كتابات توفيق الحكيم وعبد الرّحمان الشّرقاوي والفرد فرج وغيرهم من الرّواد الذين أعادوا الرّؤى الفكرية في الأساطير والأدب القديم والتّراث الشعبي مثل: «أهل الكهف وشهرزاد وإيزيس والفتى مهران والحسين ثائرا والزّير سالم وعلي جناح التبريزي وحلاق بغداد وغيرها» من الآثار التي صارت مواضيعها تتعلّق بالواقع الإنساني في الأرض وتخضع لتفكير عقلاني تحليلي لذلك الواقع بدل التحليق في غيبيات الأقدار التي تمليها الأساطير – ومع هذه الكتابات يتدخّل فنّ الإخراج متناغما مع أجوائها مبرزا لتفاصيل أفكارها مضيفا إلى رؤاها وجمالياتها وقد يحدث أحيانا أن تتضارب الرؤيتان النصّية والإخراجية في تناول الموضوع ونقله إلى المتفرج فحكاية «إيزيس» مثلا لم تتوقف عند رؤية توفيق الحكيم العقلانية بل عالجها فنّيا المخرج كرم مطاوع بغاية تطويعها إلى مسرحية احتفالية تؤطّر هذا العمل الذهني في كتابته الأساسية وتخلق حوله أجواء الفرجة والاستمتاع – هذا وإن كان كرم مطاوع تعرّض إلى نقد لا يتّفق مع جوانب تخص تدخّلات في النص المكتوب وهذا بدوره موضوع آخر –

جدير بالذكر أيضا في التجارب المصرية أن نشير إلى كتابات نجيب سرور ويوسف إدريس ومحمود دياب ويسري الجندي ونبيل بدران وعبد الغفّار عودة ومحفوظ عبد الرّحمان وغيرهم مستلهمين من التراث الشعبي والسير كتاباتهم ومواضيعهم المقدّمة في صيغ مستحدثة ومستعينين في ذلك برعيل من الفنانين الشّباب الذين آمنوا وعشقوا فنّ الإخراج كوسيلة توضيحية لأفكارهم ورؤاهم الجمالية التي ترمي إلى فرض الذّات وتكريس الهوية والانتماء إلى الأرض العربية ومنهم كرم مطاوع وسمير العصفوري ورؤوف الأسيوطي وعبد الرّحمان الشافعي ومراد منير وشاكر عبد اللطيف ونبيل الألفي وسعد أردش وجلال الشرقاوي وأحمد عبد الحليم وأحمد زكي وعبد الرحمان عرنوس وغيرهم.

تجارب جريئة تسجّل كذلك في لبنان بإمضاء فنانين آلو على أنفسهم إبراز الرّوح النضالية المنبثقة من الموروث الشّعبي أيضا ومنهم روجي عسّاف وريمون جبارة وجلال خوري ونضال الأشقر ورفيق علي أحمد وغيرهم.

وفي العراق نسجّل حضورا بارزا لحركة فعلية في تجديد المسرح العراقي إقليميا وعربيا نذكر من رموزها : عادل كاظم وطه سالم ويوسف الصائغ على مستوى التّأليف ويوسف العاني وإبراهيم جلال وقاسم محمد وعوني كرّومي وصلاح القصب وفتحي زين العابدين وغيرهم على مستوى الإخراج والتمثيل.

وكذلك الشّأن في سوريا عرفت السّاحة المسرحية العربية لا مؤلّفين للدراما العربية الحديثة فقط وإنّما أيضا منظّرين لها منادين بضرورة التجديد وإعادة النظر في قوام الفنّ المسرحي على مستوى التّقديم والتلقّي ونذكر من هؤلاء سعد الله ونّوس، فرحان بلبل، مصطفى الحلاج، وليد إخلاصي، رياض عصمت، ممدوح عدوان وغيرهم وقد برز في تناول أعمالهم إخراجا مبدعين لا يقلّون الآن شهرة عن المؤلّفين المذكورين ومنهم رفيق الصبّان وعلي عقلة عرسان وأسعد فضّة وجهاد سعد والمرحوم فوّاز السّاجر وغيرهم . .

نشير أيضا إلى أنّ المسرح في بلدان الخليج العربي عرف أيضا بداية تأسيسه واللّحاق بالنشاط المسرحي العربي عموما ابتداء من الخمسينات وعن طريق أساتذة مولعين بهذا الفنّ الجديد في منطقة من الوطن العربي ما زالت في تلك الفترة تشكو ارتباطات صعبة في العادات والتقاليد غير المستساغة للفنون التمثيلية . . وكانت للأستاذين «حمد الرجيب وأحمد العدواني أوّل بادرة في الكتابة لمسرح الكويت ـ ثم كانت للمؤسّس

الفنّان الكويتي الرّاحل «صقر الرّشود»أهمّ التحرّكات والتخطيطات في انطلاق حركة مسرحية لا في الكويت فحسب وإنما طالت كامل منطقة الخليج والتي تنعم الآن بمؤسّسات وكفاءات إبداعية في المجالات المسرحية بصفة تجلب الإحترام سواء كان ذلك في الكويت أو قطر أو الإمارات العربية أو البحرين أو سلطنة عمان أو المملكة العربية السعودية .

وأما التجربة المسرحية في المنطقة المغاربية خصوصا في تونس والجزائر والمغرب فقد عرفت بدءا من الستينات من القرن العشرين أطوارا جديرة بالاهتمام أيضا والوقوف عند بعض جزئياتها المتعلقة بالتحديث والتجديد ومواكبة العصر :

من المؤكّد أن الثّقافة الغربية عموما قد أثّرت في مثقّفي المغرب العربي وطال هذا التأثير كثيرا من الميادين الفنية لعل أهمّها الفنّ المسرحي، فبحكم التلاصق الجغرافي وبحكم مرور الاحتلال الفرنسي والإيطالي في الجهة المغاربية وبفعل كل عوامل الاتصال والتواصل مع الحياة الغربية عموما والتي مكّنت الطلبة والدّارسين والباحثين والعاملين وكلّ المتطلّعين إلى آفاق تكوينية خارج بلدانهم من كسب الخبرات واكتشاف تقنيات جديدة في اختصاصات مهنية جديدة عمل هؤلاء على الإنخراط فيها وإتقان الحرفية اللازمة لها.

وإذا خصّصنا في هذا المضمار الحديث حول المسرح فنقول أن المعاهد الفنّية المختصّة في التكوين المسرحي في أوروبا عامة والمؤسّسات المسرحية المنتجة والمروّجة للإبداعات المسرحية أو تلك التي لها علاقة بفنون الفرجة عموما قد عجّت منذ عهود الاستقلال للبلدان المغاربية بمشاركين ومتدرّبين وطلبة ومبدعين وعمّال وكل حسب الرّغبة والغاية سواء كان ذلك في مسارح مدينة باريس أو مدن أخرى في فرنسا أو في إيطاليا أو إنجلترا أو ألمانيا أو بلدان شرق أوروبا.

وقد أثمرت هذه المشاركات وهذا التلاقح وهذا التواصل على تأسيس حركة متميّزة ومشعّة داخل البلاد المغاربية أسهمت في بلورة الرّؤى من أجل فرض بصمات خاصة في مسرح المغرب العربي وهذا يعني التفاف كل المهتمّين بشؤون المسرح حول خاصّية المسرح العربي وفيها إدراك شامل للدور السوسيولوجي الحضاري التقدّمي الذي يلعبه المسرح في حياة الشعوب.

نعم نحن نقرّ بأن التأثير الأوروبي مرسوم إلى حد التجذّر في المسرح المغاربي كما هو الشأن في المشرق العربي ولا يمكن أن ننكر أو نتنكّر لكلّ ما وفّرته المدارس الغربية في مجالات الفنون عموما من مزايا على نشاطات الممارسين والمبدعين في مختلف الإختصاصات

وقد استفاد المسرح خصوصا بعامل طابعه الجماهيري من هذه التأثيرات الإيجابية في كثير من جوانبها المعرفية والنظرية ولا أعتقد أن الواقعية الاشتراكية في المسرح الروسي والتجربة القاعدية «لمسرح الفنّ» «لستانيسلافسكي» لا تهمّ تكوين الممثّل العربي بل العكس هو التّمام في التبنّي وفي العطاء الذين غيّرا مسارات الأداء عند الممثل العربي، وعلى غرارها وبحثا على البدائل والخصوصية والتحديث عرفت المدرسة البعدية والملحمية البرشتية حركية جدلية واسعة النّطاق في المسرح العربي عموما، كما عرفت السّاحة العربية تكوينا وإنتاجا مسرحيّا عن طريق تجارب مسرحية أخرى مستحدثة لا تقلّ قيمة عن تجارب «ستانيسلافسكي وبرشت» كتجارب «ميارهولد وبيسكاتور وقروتوفسكي وجوليان باك (مع اللّيفينق تياتر) وداريوفو وبلانشون وجان داستي وسيرّو وغيرهم..» غير أنّ هذا التأثير اكتسى صبغة محلّية حسب النفس والمعطيات الخاصّة بالمنطقة العربية ـ كما هو الأمر في البلاد المغربية محور هذا الجزء من الحديث - فكانت تطبيقات برتولت برشت مغايرة عند الفنّان الطيّب الصدّيقي في المغرب من حيث تناول الموضوع خصوصا فإن كان الشكل البعدي والديكور التّجريدي المبسّط والاستخدامات الضّوئية المركّزة والمتحرّكة والمؤثّرات الصّوتية التعبيرية داخل الفعل الدرامي إلى غير ذلك من المكوّنات المسرحية المستحدثة في تلك الفترة من السّتّينيات في مسرح الطيّب الصدّيقي فهي

عناصر تؤطّر تناول مواضيع مستلهمة أحيانا ومتعمّقة أحيانا أخرى في التراث الشعبي المحلّي والعربي مثل ديوان سيدي عبدالرّحمان المجدوب ومقامات بديع الزمن الهمذاني أو رسالة الغفران وغيرها من الأعمال الرائدة في المغرب - هكذا أعدّ وأخرج الطيّب الصدّيقي وهكذا كتب وأرفد الساحة المغربية والعربية عبد الكريم برشيد وهكذا استوحى الطيب العلج مسرحه الشعبي

وامتدادا عبر الساحة المغربية برزت كتابات مماثلة شكّلت أهمّ روافد المسرح التونسي والتي تناولتها إخراجا امضاءات خدمت المسرح العربي عموما مثل الفنّان الرائد علي بن عيّاد . .

وكذلك في الجزائر الذي يعدّ فيها كاتب ياسين علما في سماء المسرح الجزائري الوطني المناضل ضد كلّ أشكال الهيمنة والاستعمار ومقاومة مظاهر التخلّف والاستكانة وذلك بعد ظهور محي الدين باشطرزي مؤسّسا وعبد القادر ولد عبد الرّحمان كاكي مواصلا إلى ظهور عبد القادر علولة فنانا شاملا عزّز بفكره وفنّه الفترة الذهبية للمسرح الجزائري فيما بين الستّينيات والسبعينيات.

وكلّ هذه المعطيات في المسرح المغاربي أوجدت مساحات عدّة للتعاون فيما بينها فمدّت الجسور لتبادل الخبرات ما بين المبدعين وكثّفت من حركة العروض المسرحيّة المتبادلة والمقدمة عبر جلّ المدن المغاربية.

كما أسّست تظاهرات ومهرجانات مختصّة وشاملة للعروض المسرحية المنتقاة ولتنظيم حلقات فكرية تهمّ القضايا الرّاهنة في المسرح المغربي والعربي وكان من أهمّ هذه التّظاهرات مهرجان مسرح المغرب العربي بمدينة المنستير في تونس والذي كان له الفضل بالتعريف بأهمّ الأعمال المسرحية المغربية وروادها السالفين الذكر والبارزين حاليا في الساحة العربية . . .

وإنّ الملفت للإنتباه في هذا الصّدد احتضان الحكومات للحركة المسرحية بمختلف مشاربها ومشاغلها فركّزت وأطّرت المؤسّسات وأسهمت في بناء دور العرض وسنّت قوانين حماية المهنة المسرحية وأسّست المعاهد المختصّة بالتكوين والرسكلة ودعّمت الإنتاجات المسرحية وساعدت على توزيعها داخل البلاد وخارجها.

V ـ المواكبة للحركة المسرحية العالمية

أ) النّضج المعرفي والخبرة الميدانية في خدمة تطوّرات الإنجاز

إنّ النّضج المعرفي والخبرة الميدانية الذين بلغهما المسرح العربي بدءا من منتصف القرن العشرين اكسباه مكانة عالمية راقية يحترمها الجميع من كبار القوم ومن لهم باع وسيط في مجالات الفكر والإبداع باستثناء من كانت لهم آراء مغايرة ومتطرّفة ولا تعتمد الموضوعية في أحكامها ولا الديمقراطية في سلوكها - وإنّ هذه المكانة جعلت المسرح العربي يفتح كثيرا من النوافذ والأبواب المعرفية على العالم من خلال المواكبة لتنقّلات الحركة المسرحية العالمية عبر عجلة الزمن والتطوّرات عبر إيقاع العصر في الإنجازات الميدانية على مستويات الإنتاج والخلق والإبداع والبنى التحتية والتّأطير والتكوين والترويج وتنظيم التّظاهرات الدولية الكبرى.

ويمكن أن نشير إلى بعض الإنجازات المهمّة والتي بعثت كتتويج لكلّ المطلبيات المشروعة المنتظرة من قبل المبدعين المسرحيين العرب وأيضا تتويج لما يفرضه نشاط مسرحيّ عربي مستمرّ الخصوصية والعطاء على مرّ السّنين وإنّها إنجازات ميدانية يلتقي فيها المبدعون والمهتمّون من كلّ العالم للمعاينة وتبادل الرّأي والخبرة والبحث والتطوير وصنع الإنجازات الحضارية الإنسانية ونعني هنا بالتأكيد المهرجانات الدولية الكبرى التي بعثت في كثير من البلدان وآلت مؤسّساتها المسرحية على نفسها مسؤوليات السّهر على تنظيمها وإنجاحها وأوكلت إلى حكوماتها دعمها وتأطيرها فكان مهرجان المسرح العربي في دمشق بسوريا ومهرجان أيّام قرطاج المسرحية بتونس وهو مهرجان عربي إفريقي ومهرجان المسرح العربي في بغداد بالعراق وصولا إلى مهرجان

القاهرة الدولي للمسرح التجريبي والذي في نظري الخاص أعتبره متميّزا لصيغته الدولية الموسّعة وللونه وخصوصيته التجريبية بصفة مستمرّة ومتناغمة مع متطلّبات العصر المتغيّرة والمتطوّرة .

وإنّنا من خلال هذه المعطيات من الاحتكاك المعرفي والمواكبة والإطّلاع لما يحدث في العالم نجد ضمانات لحضورنا في الحضور الإبداعي عبر المسالك والقنوات العالمية انطلاقا من محلّياتنا وخصوصياتنا التي يستوجب أن ننظر إليها بعقلية إنسان العصر المتجدّد غير القابل لكلّ ما هو ثابت ثبوت الجمود ،وفي ذلك تحرّر عقلانيّ يندرج ضمن الوعي التاريخي العلمي المتحرّك وهو غير الوعي الأسطوري المتشبّث بمفاهيم واهية في الجانب السّطحي من مفهومها .

ب) ـ مسائل جوهرية في طريق تقدّم المسرح العربي

من هذا التطوّر المشار إليه في الفقرة السابقة تفرض الحداثة ومفاهيمها المتعدّدة والمتشعّبة أبعادها وقيمها وإيجابيتها وحتى مساويها على حركة المسرح العربي ولا اختيار ولا طائل للإرادة من قبل المسرح العربي فكـرا وفنّـا في الرفض أو القبول بما أتت به ومازالت أطوار الحداثة ، هذا وإن تحدّث بعض المفكّرين في حلول توفيقية ما بين الاستفادة من التّقنيات المستخدمة في مختلف الإنتاجات والرّفض في نفس الوقت للفكر الغربي المهيمن ثقافيا وميتافيزيقيا أي وجدانيا وهذه حالة صراع يصعب التخلّص منها ولعلّها تتحوّل إلى رؤية أخرى تخطّط إلى بناء مشروع الاستفاقة العربية والخروج من بودقة التّبعية الضيّقة إلى التّفاعل مع منطق العصر الحديث الثقافي الاجتماعي السياسي وتضمن كسب التقدّم في ظلّ التغيّرات التي لا تنفكّ عن التبدّل والدّوران في مدارات التيّارات الفكريّة المعاصرة ومستجدّات الحركة الاقتصادية العالمية الجديدة ورقابة القوى السياسية المهيمنة.

VIـ تفاعلات ما بعد الحداثة واستشرافات المسرح العربي فيما بين الحظّ والحلم والفعل الواقعي وواقع الفعل

إن كانت الحداثة تتعدّد وتتمحور حول القطيعة والتصدّع كما يقول أستاذ العلوم القانونية في تونس «سليم اللّغماني» وإن كانت الثوابت من العلوم والمعارف تقابلها العلوم الحديثة المستندة إلى العقل الإنساني في سمة التّغيير المتجدّد وجهل الثّبات وهي غير مدعوّة للقدم ـ (- من مقالات في الحداثة والقانون - دار الجنوب للنشر - تونس) ـ فما هو الرأي بالنسبة إلى ما بعد الحداثة ؟ وهل هـي قطيعـة أم استمرار ؟

يجمع المحلّلون على أن ما بعد الحداثة هي استمرارية الحداثة في صيغ أكثر تعمّقا وأكثر مرونة في التّعامل الفكري مع العلوم الإنسانية الحديثة ومع تركيبة المجتمع المدني داخل المنظومة الاجتماعية المعاصرة .

ويشير المفكر المغربي الأستاذ محمد سبيلا في كتابه الحداثة وما بعد الحداثة إلى أنّ ما بعد الحداثة ترتبط تسميتها بالتحوّلات السوسيولوجية التاريخية التي داهمت المجتمعات الغربية منذ منتصف القرن العشريـن والتي تمثلـت أساسـا في ظهور ما أسماه السوسيولوجيون «بالمجتمع الاستهلاكي» أو مجتمع الوفرة - ويشير أيضا إلى أن البعض تحدث عن المجتمع الإعلامي والمعلوماتي» أو «مجتمع المشهد La société du spectacle «نتيجة تطوّر تقنيّات الإعلام والتواصل واكتساب المعلومات - وإن كانت الحداثة تشمل في مضامينها التّمايز الوظيفي المتنامي كما يراه أميل «دوركهايم» وكما ينظر «ماكس فيبر» إلى المجتمع الحديث بأنه خاضع لعملية عقلنة حسابية تتوسّع بصفة تدريجية لتشمل كلّ دوائر الحياة الاجتماعية (العمل، الحق، الوعي. .) غير أنّ مجتمع ما بعد الحداثة هو المجتمع الذي تداخلت فيه العمليات المذكورة بصفة لا تخلو من غموض وايهام كما أنّه على الصعيد الفكري تعتبر ما بعد الحداثة فكر ينكر النظريات الكبرى التي تحاول تقديم تفسير شمولي للظواهر وتتخذ

شكل منظومات كبرى مغلقة، نموذجها الإيديولوجيات الكبرى، ومن هنا برز تيّار ما بعد الحداثة وهو تيّار منتقد للحداثة محقّق لقطيعة فكرية كاملة وداعي إلى تجاوزها – (عن محمد سبيلا : الحداثة وما بعد الحداثة – الدار البيضاء – المغرب). ومن هنا أيضا يتبادل إلى الذّهن وبصفة آلية مباشرة سؤال جوهري : هل حقّق المسرح العربي من خلال أطواره التاريخية وتفاعلاته مع الأحداث العالمية المختلفة والتي تشكل تحوّلات العصر هذا التمازج المفروض مع أطوار الحداثة وما بعدها ؟ أين نحن والتّأليف المسرحي لدى الكتّاب العرب فيما يتعلّق بهذه التيّارات الفكريّة المنادية بضرورة التعامل مع الحداثة وقبول أحكامها وأخرى ترفض وتدعو إلى مزيد التحرّر بمناهضة هذه الأحكام التي تجاوزها الأوروبيون فمنذ عهود تحدث «اروين ببسكاتور» «وارنست تولر» عن الحداثة وتغيير مقاييس العمل الدرامي والخروج به من قوانين «ارستو» والميتافيزيقيات والغيبيات إلى التعامل الإنساني اليومي والتأكيد على الامتداد الاجتماعي كما يبيّن ذلك النّاقد الإنجليزي «رايموند ويليامز» في كتابه ط ائق الحداثة ؟ وما موقع المخرج العربي من هذه التجاوزات والمجاوزات على المستوى الفكري والفنّي في عمله ككاتب للعرض المسرحي ؟ وما هو دور النّاقد العربي بهذا الخصوص في التّخطيط لهذا التواصل مع تيّارات الحداثة وما بعدها ؟ وهل أنّ كبريات الأحداث العالمية بما فيها القضايا العربية الرّاهنة وما يحدث مثلا في فلسطين والعراق يمكن أن يكون أرضية خصبة لإبداعات مسرحية عربية ومولدا لأقطاب من المبدعين العرب يحملون قدرة أوفر على المبادرة والتحدّي عبر فضاء أكثر حرّية وفي سياق الهيمنة الغربية وهل يمكنهم أن يتعاملوا بندّية في مجالات الابداع والإنتاج كما كان الشّأن فيما بعد الحربين العالميتين وما أفرزته من مفكّرين ومبدعين ؟

إن منطق العالم الحديث ومنطق القوى الحيّة ومنطق العولمة هي عناصر تفرض أن يكون المبدع العربي جزءا يتكامل مع هذا العالم الحديث وأن يكون قوّة حيّة ضمن هيكلة القوى الحيّة ومتعاملا وفاعلا في منظومة الدورة الاقتصادية العالمية الحديثة وقد يحتاج هذا مجهودات إضافية أخرى في تثبيت استمرارية هذه الفاعلية المسرحيّة بوصفها إنجاز حضاري لا يقتصر على المتعة والترفيه في زمن محدّد وفي ظرف معيّن ولفئة معيّنة من النّاس.. إنّه بناء سوسيولوجي شامل يمدّ الجسور بين المجتمعات والشّعوب ويكون ازدهارا اقتصاديا يستمدّ ثرواته من وراء البحار ويكون فكرا نبويّا يستمدّ وحيه من نفس الصّحراء.

وإن كان لي أن ألخّص في كلمات مسيرة المسرح العربي ضمن هذه المعطيات الحداثية المتطوّرة أقول :

في البدء كان الإنبهار والإكتشاف

ثم كانت المحاكاة والتقليد

ثم دراسات وتجارب

فمساهمات ابتكارية

والآن هو تساؤلات مستقبلية.

حضور النصّ وغياب التّمثيل في المسرح الشعري العربي

إسماعيل بن اصفية (*)

المقدمة :

لعل ما ميز المسرحية عن بقية فنون الأدب وأجناسه أنها ألفت بقصد التمثيل على المسرح، وأن تأثيرها لا يبرز بشكل أساسي إلا إذا عرضت مسرحيا.

وحين نستقرئ تاريخ المسرح العربي نلاحظ أنه نشأ مرتبطا بالخشبة وبالتمثيل، فقد أقبل أولئك الرواد بدءا بالنقاش والقباني ويعقوب صنوع وسلامة حجازي وجورج أبيض، ووصولا إلى يوسف وهبي (مؤسس فرقة رمسيس) وفاطمة رشدي وغيرهم على تجسيد تلك النصوص المستمدة في معظمها من المسرحين الفرنسي والإنجليزي (1)، ولم تهتم تلك الفرق التمثيلية بدفع تلك النصوص إلى المطبعة بغية نشرها، لأن الثقافة المسرحية يومها كانت تحصر المسرح (النص) وتربطه بالتمثيل ولم تكن فكرة طبع النص أو إمكانية قراءته خارج الخشبة من مفردات تلك الثقافة.

وعلى الرغم من أن مسرح توفيق الحكيم (1898 - 1988) عرف التمثيل والخشبة قبل أن يعرف المطبعة والكتاب، حيث مثلت له فرقة زكي عكاشة في مطلع حياته الأدبية ثلاث مسرحيات، هي «الخطيب» سنة 1924، و«علي بابا» والمرأة الجديدة سنة 1926 (2)، قبل أن تعرف نصوصه المطبعة. وبحكم علاقته ببعض الفرق المسرحية التي كان يعد لها النصوص، ويحضر التدريبات، ويبدي رأيه في التمثيل، استطاع أن يكوّن رؤية عن الحوار، والمناظر، والديكور، والإخراج، والشخصية. . . ، ساعدته على استكمال استعداده للتأليف المسرحي، إلا أنه عدّ في نظر النقاد أبرز الأسماء التي ساهمت في اتساع الهوة بين المسرحية (النص) والتمثيل (الخشبة)، وذلك لاعتبارات اجتماعية وفنية، عبر عن بعضها في مقدمة مسرحية «بيجماليون»، وفي رسائله إلى صديقه «أندريه» (André) المنشورة في كتابه «زهرة العمر». وأبرز تلك الأسباب، ضعف فن التمثيل في الوطن العربي، واستخفاف المجتمع وازدراؤه لكل من يمتهنه، والفشل المتكرر الذي رافق إخراج مسرحية «أهل الكهف» (3).

ويبدو أن لعنة الفصل بين المسرح والأدب المسرحي

*) جامعي (الجزائر)

لاحقت المسرح الشعري وطاردته في مختلف الأقطار العربية. فحين نستعرض العديد من المسرحيات الشعرية التي قدمها نخبة من هؤلاء الذين اقتحموا ميدان هذا الفن وغامروا بالكتابة له، باعتباره من أصعب فنون الأدب على الإطلاق، ولا يمكن أن يسلم قيادته إلا لفنان يمتلك موهبة شعرية ورؤية فكرية وحس درامي، لأنه فن يتشكل من الشعر والمسرح والتاريخ والصعوبة تكمن في قدرة الكاتب على خلق التفاعل بين هذه التركيبة الثلاثية، فلا يسترسل مع الشعر لأنه مسرحي وليس شاعرا، ولا يتتبع جزئيات الحادثة التاريخية وتفصيلاتها لأن تلك إحدى مواصفات عالم التاريخ.

وحين نستعرض حركة التأليف لهذا اللون من الإبداع، نلاحظ ذلك الحضور الكبير على مستوى النص والغياب الأكبر من حيث العرض والتمثيل، مع أن الكثير من تلك المسرحيات - ولا أقول كلها - كان ناضجا ومكتمل البناء، وعالج مشكلات اجتماعية وسياسية، من خلال القناع التاريخي، ولكنها لم تلق العناية والاهتمام، ولم يلتفت إليها المخرجون والقائمون على شؤون المسرح.

وعلى نحو ما كان لشوقي فضل الريادة في الكتابة للمسرح الشعري، كان لمسرحه شرف السبق إلى الخشبة، والانتقال من حالة كونه نصا أدبيا إلى عرض تمثيلي.

ففي سنة 1929، حدث اللقاء الأول بين النص الشعري والخشبة، بين الكاتب والمخرج والممثل والجمهور وغيرها من المقومات الأساسية للعرض المسرحي، وذلك حين أقدمت فرقة فاطمة رشدي على تمثيل مسرحية «مصرع كليوباترا»، التي تقاسم البطولة فيها كل من محمد عبد الوهاب في دور «أنطونيو»، وفاطمة رشدي في دور «كليوباترا». وفي شتاء 1931 قدمت الفرقة نفسها مسرحية «مجنون ليلى» (4).

ويبدو أن النجاح الذي حققته المسرحيتان السابقتان، دفع بالفرقة - وللمرة الثالثة - إلى عرض مسرحية «علي بك الكبير».

واشتد التنافس بين الفرق الفنية على تمثيل مسرحيات شوقي، فسارع يوسف وهبي (مدير مسرح رمسيس) إلى تقديم مسرحية «قمبيز»، وتوالى عرض مسرحية «مجنون ليلى»، و«عنترة»، و«مصرع كليوباترا» لمواسم مسرحية متتالية ولسنوات عديدة.

فما الذي جعل هذه الفرق ليس في مصر فحسب، بل حتى في بعض البيئات المسرحية الأخرى، تتنافس على تحويل نصوصه إلى عروض مسرحية تلقى الرواج والإقبال؟ هل يعود ذلك إلى أن مسرحه يمثل يومها اتجاها جديدا في حركة التأليف للمسرح العربي الذي ظل يعتمد في جل عروضه على النصوص الأجنبية، في شتى صورها، معربة ومترجمة، ممصرة وتجربة الكتابة والتأليف لا تزال في طور الطفولة، والفرق المسرحية تشكو من غياب النصوص؟ أم مرد ذلك إلى اعتبارات غير مسرحية بالدرجة الأولى، لأن شوقي يومها كان أميرا على فن القول والحائز على تاج الإمارة فيه؟ وأيا كان السبب، فإن خلق التواصل بين الخشبة والكتاب، وتجربة تحويل تلك النصوص الأدبية إلى عروض تمثيلية توقفت مع مسرحيات شوقي، بحيث لم يلتفت المخرجون إلى مسرحيات باكثير، على الرغم من توافرها على مقومات التمثيل من الناحية الفنية، وارتباطها بواقع المجتمع العربي من حيث المضمون، فتناول في مسرحية «همام في عاصفة الأحقاف» قضية تخلف المرأة العربية، ونقد طرق التعليم السلبية، وحمل على التواكل وحب المال، وغيرها من مظاهر التخلف الذي كانت تعاني منه منطقة شبه الجزيرة العربية.

وخلافا لباكثير نال مسرح عزيز أباظة بعض الاهتمام على مستوى الدراسة والإخراج حيث مثلت له أربع مسرحيات هي : «قيس ولبنى» 1943، و«العباسة» 1945، و«شجرة الدر»، 1947، و«غروب الأندلس» 1952، من مجموع مسرحياته التي بلغت عشرا، قدمت جميع هذه العروض على خشبة دار الأوبرا، أخرجها للمسرح فتوح نشاطي(5) أحد الأسماء اللامعة في الإخراج خلال تلك المرحلة، ولكن البعض فسر هذا الاهتمام بمسرح عزيز أباظة بدوافع غير فنية «م سرحية»

حيث ذهب أحمد الحجاجي إلى أن هذا الاهتمام يدخل ضمن ما أسماه «بالأرستقراطية الثقافية»(6).

وحظي مسرح عبد الرحمن الشرقاوي (1922 - 1987)، وصلاح عبد الصبور (1931 - 1981) باهتمام خاص على مستوى القراءة والمطالعة والدراسة الأكاديمية، والإخراج أيضا، حيث تسابق عدد من المخرجين على تمثيلها، مع أن بعضها (ثأر لله للشرقاوي مثلا) كان مثار خلاف وجدل كبيرين، حيث رفض الأزهر الشريف تمثيلها على خشبة المسرح واعتبرها ديوان هجاء وتطاول على السلف الصالح، وتدعو إلى عقيدة مناهضة للإسلام، على نحو ما عبرت عنه المقالات التي نشرها الشيخ عبد الحليم محمود شيخ الأزهر (7).

وكانت مسرحية «الوزير العاشق» النص الوحيد لفاروق جويدة الذي عرف طريقه إلى المسرح، حيث أخرجه فهمي الخولي عام 1984، ولقي رواجا لم يعهده المسرح العربي، قام بالأدوار الرئيسية فيه نخبة من ألمع نجوم التمثيل في مصر، منهم عبد الله غيث، وسميحة أيوب، وعمر أبو بكر، وحسين الشربيني، واستمر عرضها لفترات طويلة، ونتيجة لذلك النجاح الذي حققته اختيرت لتمثيل مصر في المهرجانات الدولية، منها مهرجان الجزائر المسرحي 1984، ومهرجان جرش بالأردن 1985، ومهرجان قرطاج في السنة نفسها (8)، وبعد فترة حولت إلى التلفزيون، وقدمتها القنوات العربية، وعرضها التلفزيون الجزائري في مناسبتين. أما بقية المسرحيات جويدة وغيره من شعراء المسرح في الوطن العربي -والتي بلغ عددها العشرات- فقد ظلت سجينة كتب ومحبوسة في أدراج المكتبات والرفوف، دون أن تلتفت إليها يد المخرجين والقائمين على شؤون المسرح لتنقلها من الورق إلى الخشبة، ومن الرف إلى المنصة والإضاءة.

ففي سورية، وهي البيئة الثقافية التي عرفت المسرح بعد بيروت، قدّم خالد محيي الدين البرادعي (1934 - . . .) سبع عشرة مسرحية، جعلته أغزر شعراء المسرح في الوطن العربي، وترك عدنان مردم (1917 - 1988) ما يقارب هذا العدد (خمس عشرة مسرحية)، ولسليمان العيسى عدد من النصوص، ورغم ذلك فلا نعرف تمثيلا لمسرحية شعرية في هذا القطر، وأول إخراج لنص شعري كان عام 1969 لمسرحية «السيل» لعلي كنعان، ورمز بالسيل إلى العدو الصهيوني الذي خرب البلاد وألحق بها الدمار، كما يفعل السيل المنهمر أو الطوفان، والحل الذي تطرحه المسرحية يكمن في بناء سد منيع يقي الشعب ويحمي الوطن. أخرج المسرحية أسعد فضة، وبلغ عدد عروضها خمسة عشر عرضا، وشاهدها قرابة الستة آلاف وخمسمائة مشاهد (9).

وكانت «مأساة جيفارة» لمعين بسيسو [1927 -1984] ثاني نص مسرحي شعري يمثل على الخشبة في سورية، أخرجه لمسرح حلب حسين أدلبي. أما بقية المسرحيات الشعرية التي قدمها شعراء المسرح في سورية، فلم تعرف طريقها نحو الخشبة، ولا تزال تنتظر التفاتة المخرجين.

وللتدليل على عمق هذه الإشكالية في المسرح العربي، نلاحظ أن المسرح في سورية لم يقدم على مدار عشرين سنة مسرحية شعرية واحدة، انطلاقا من إحصائية تناولت العروض التي قدمها المسرح السوري منذ نكسة جوان 1967 إلى نهاية الثمانيات، قدمتها الباحثة السورية حورية حمو في كتابها «حركة النقد المسرحي في سورية» (10). وهي المرحلة التي شهدت فيها حركة التأليف للمسرح بشقيه الشعري والنثري نشاطا واسعا. فعلى مستوى المسرح النثري، شهدت هذه المرحلة صدور مسرحيات علي عقلة عرسان وسعد الله ونوس وهما من أبرز كتاب المسرحية النثرية، إلى جانب مصطفى الحلاج وممدوح عدوان، ووليد إخلاصي وغيرهم، وفيها صدرت جميع مسرحيات عدنان مردم بك وسليمان العيسى، ونصف مسرحيات البرادعي، وهم خير من يمثل حركة المسرح الشعري في سورية.

فما هي الأسباب التي غيبت هذه النصوص عن الخشبة، ومن يقف وراءها؟ أهم الشعراء الذين فشلوا في تقديم مسرحيات جيدة تصلح للعرض والتمثيل؟ أم هم المخرجون الذين رأوا أنها نصوص تصلح للقراءة والمطالعة أكثر مما تصلح للتمثيل؟ أم أن الزمن تجاوز هذا النوع

من الكتابة المسرحية، وأن التأليف له كمن يغني خارج السرب كما يقول المثل العربي؟ لأن المسرح الشعري -في نظر البعض- نصا أدبيا في حد ذاته وليس عرضا تمثيليا حتى يحول إلى الخشبة ويحقق نجاحا أم مرده تغير في المفاهيم واختلاف النظرة، فلم يعد المسرح في هذه المرحلة أداة للتثقيف والتعليم، بل أصبح كأي بضاعة خاضعا لمبدأ الربح والخسارة، والمغامرة بإخراج مسرحيات مثل هذه لا يعدو أن يكون مشروعا ثقافيا خاسرا؟

كان معين بسيسو أوفر شعراء المسرح العربي حظا، فهو الكاتب الوحيد الذي حوّلت نصوصه إلى عروض مسرحية. ففي سنة 1970، عرضت مسرحية «ثورة الزنج» على خشبة مسرح القاهرة، بصياغة وإخراج نبيل الألفي، أحد كبار المخرجين المسرحيين، الذي اختار لها كوكبة من نجوم التمثيل منهم عبد الله غيث، وسهير المرشدي، محسنة توفيق ونبيل الألفي (11).

ويبدو أن النجاح الذي أصابه مع النص الأول شجعه على إخراج المسرحية الثانية «شمشون ودليلة» سنة 1971، فلقي العملان حفاوة وترحيبا كبيرين. وتوالى الاهتمام بمسرح بسيسو، فأخرج له حسين أدلبي سنة 1972 مسرحية «مأساة جيفارا» (12)، فكانت ثاني مسرحية شعرية تعرض على خشبة المسرح السوري، بعد «السيل» لعلي كنعان، بلغ عدد عروضها ثمانية عشر عرضا، وشاهدها أكثر من ثلاثة آلاف وخمسمائة مشاهد (13). وعرضت له بالمغرب مسرحية «العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع» على خشبة مسرح محمد الخامس بمناسبة احتضانها لمهرجان المسرح العربي، أعاد صياغتها وإخراجها خليل طافش (14). في حين أهملت نصوص أخرى لا تقل جودة لشعراء فلسطينيين آخرين أمثال سميح القاسم وهارون هاشم رشيد، مع أنها كانت أكثر نضجا من حيث الأدوات الفنية، وأوضح فكرا من حيث الرؤية، من بعض مسرحيات معين بسيسو. فمسرحية «السؤال» لهارون هاشم تمتاز على رأي علي الراعي، بوضوح خطها الفكري والسياسي وتقف وقفة صريحة من الأحداث وتحذر من الإجهاز على الثورة وتحويل مجراها من حركة تحرير إلى سلطة وحكومة. ومن حيث الحوار، فإن الشعر يجري عليها في سهولة وبغير تكلف، يرتفع في المواقف الحافلة بالعواطف، أو تلك التي تذكر بالماضي الأليم، وينخفض إلى لغة الخطاب اليومي، فهو درامي متعدد الطبقات يخدم المسرحية بغير بروز (15).

ومسرحية «قرقاش» لسميح القاسم التي تدين ظاهرة تسلط الحاكم واستبداده وجبروته، ألم يكن المضمون مغريا ومثيرا؟ ألم يستخدم فيها الشعر استخداما دراميا، ننسى في بعض المواقف أنه شعر؟! مع أن أحداثها غير مرتبطة بفترة زمانية أو مكانية، على نحو ما أشارت إليه افتتاحية المسرحية:

في كل زمان عاش
في كل مكان عاش
قرقاش /
قرقاش / (16).

فما الذي جعلها لا تحوّل إلى الخشبة وتظل بين دفتي كتاب؟

والسؤال هو: لماذا انصرف جل المخرجين عن تمثيل هذا الزخم من المسرحيات الشعرية، في زمن يشكو فيه المسرح العربي من أزمة النص المسرحي؟ أم أنها أزمة مفتعلة؟ ما هي المبررات الفنية والموضوعية التي جعلت هذه النصوص تسجل حضورا على مستوى النص، وغيابا -أو تغييبا- على مستوى الخشبة؟ هل ذلك عائد إلى طبيعة هذا الفن الذي نقر بأن مجاله انحسر وضاق، ونجمه أفل أو يكاد ولم تعد له مكانة في حديقة الإبداع العربي، ولم يستطع أن يخلف لنفسه جمهورا من القراء والدارسين فضلا عن المخرجين؟ هل أهمل من لدن المخرجين لأنه عجز عن مواكبة التغيرات الاجتماعية والسياسية والفكرية التي عرفها الوطن العربي في الثلث الأخير من القرن الماضي؟ وغيرها من التساؤلات التي يمكن طرحها إزاء هذه الإشكالية، مع أننا في مرحلة كثر فيها عدد الفرق المسرحية، فهناك المسارح الوطنية (القومية)، أو الفرق القومية للتمثيل حسب التسميات- التي تتبع وزارات الثقافة وتتولى رعايتها ماديا ومعنويا، ويتفرع عن هذه فرقة مسرحية للتمثيل في كل ولاية (محافظة)

تابعة هي الأخرى لوزارة الثقافة، وهي التي ترعى العاملين فيها. وهناك فرق للتمثيل في المعاهد والكليات، وفرق لمسرح الهواة والجوال. مع كل هذا يلقى المسرح الشعري الصدّ والانصراف، أم أن هذا الانصراف لا يعدو أن يكون وجها آخر من أوجه أزمات المسرح العربي، الذي يشكو غياب النص الدرامي الجيد، والكتاب المهرة الذين يكتبون وهم على دراية بقواعد العمل المسرحي الناجح؟ وهي أزمة أقرّ بها عدد من كتاب المسرح ونقاده. يقول الناقد المسرحي الكبير دريني خشبة، المشهور بترجمته لعيون من كتب النقد المسرحي العالمي (17) : «لعل فرقنا المسرحية لا تشكو من شيء كما تشكو من عدم وجود المسرحية الناجحة... والمؤلف الذي يكتب مسرحية وهو يعرف القواعد الأساسية التي يجب أن تتوافر في المسرحية»(18).

ومن ملامح هذه الأزمة مسرحة (تحويلها إلى مسرحية) بعض النصوص الروائية أو القصصية، على نحو ما فعل المسرحيان الجزائريان محمد بن قطاف وزياني شريف عياد مع رائعة الطاهر وطار «الشهداء يعودون هذا الأسبوع» التي مثلت الجزائر في مهرجان قرطاج بتونس، ونالت جائزة في المهرجان لجرأتها في الطرح، ويمكن أن نقول إن أزمة النص التي تثار من حين إلى آخر في الملتقيات والتظاهرات الثقافية، قد تكون حقيقية لدى بعض المسارح العربية، ولكنها في بعض الأقطار الأخرى لا تعدو أن تكون قضية مفتعلة. أما ظاهرة مسرحة بعض النصوص الروائية والقصصية، فيمكن أن تفسر على أن هؤلاء الكتاب وجدوا في تلك النصوص إمكانات درامية كبيرة، فحاولوا استغلالها والاستفادة منها مسرحيا.

ولا تتوقف أزمة المسرح العربي عند حدّ النص، بل اشتكى رجاله من التضييق الذي تمارسه السلطة، ومن قلة الموارد المالية، ومن عزوف الجمهور عن مشاهدة ما يقدم من عروض. وكعينة على هذا العزوف وللتدليل على أن رقعة المسرح العربي عرفت - في مصر - انحسارا وانكماشا كبيرين، نورد هذه الإحصائيات التي قدمها الدكتور رشاد رشدي، من خلال موازنته بين مسرح فترة الستينات ومسرح السبعينات أن عدد رواد المسرح في مصر خلال الموسم المسرحي 1964 / 1965 بلغ نحو مليون مشاهد، وبلغ عدد العروض المسرحية في الموسم نفسه خمسا وستين مسرحية، في حين لم يتجاوز رواد مسرح القاهرة في موسم 1970/ 1971 مائة وخمسين ألف مشاهد، شاهدوا سبعة عشر عرضا (19). مع أن عدد السكان زاد ونسبة المثقفين في ازدياد مستمر، بينما انحسرت رقعة المسرح، وضاقت بدلا من أن تتسع. أم أن مرجع هذه القطيعة بين المسرح الشعري والمخرجين يعود إلى قصور فني ولغوي، على وجه التحديد، كون هذا اللون من التعبير الذي اعتمد الشعر أداة للحوار والتواصل بين شخصياته وهو الأسلوب الذي لم يعد يلائم أذواقنا وحياتنا، ويكاد يكون غريبا عنها.

ولما كان الحوار يمثل العمود الفقري لأي نص مسرحي، باعتباره «الأداة الرئيسية التي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية ويكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها في الصراع... إنه أوضح أجزائها وأقربها إلى أفئدة الجمهور وأسماعهم» (20). فاتخاذ هؤلاء الكتاب الشعر أداة للحوار في مسرحهم كان - فيما نعتقد - سببا جوهريا في عزوف المخرجين عن إخراج مثل هذه المسرحيات.

ومن باب التذكير، نقول إن العامل اللغوي «الحوار» كان أحد مرتكزات طه حسين في رفضه للمسرح الشعري وعدم تحمّسه له، وقد عبر عن هذا الرأي في تلك المقدمة الطويلة التي صدر بها مسرحية «غروب الأندلس» لعزيز أباظة، حيث قال : «إني لست من الكلفين بالقصص التمثيلية التي تعرض على الناس شعرا في هذه الأيام، وشعر عربيا من نوع خاص، فقد شب التمثيل عن طوق الشعر وتمرد على أوزانه وقوافيه، وآثر حرية النثر وطلاقته وسماحته على قيود الشعر» (21).

وإذا كان همّ أي مخرج مسرحي في المسرح أو التلفزيون أو السينما أن يلقى عمله الإقبال والاستحسان، فإن المراهنة على المسرحيات الشعرية لن تحقق له تلك الغاية، فلم يعد إنسان هذا العصر الذي أغرم بالمخترعات العلمية من فضائيات وإعلام آلي وأنترنيت (internet) وسيطر عليه التفكير العلمي والمادي لم يعد يستسيغ أن

يرى على خشبة المسرح شخصيات تتحاور فيما بينها بشعر عربي فصيح. فإذا كانت الفصحى لم تعد اللغة الملائمة في الرواية والمسرح النثري والقصة، فكيف يستقيم الحال مع الشعر الذي يضيف قيودا أخرى على الحوار.

وهكذا تحول الشعر -في نظرهم- إلى عقبة أخرى تعرقل مسيرة المسرح الشعري، وتحول دون تمثيله، والأكثر من ذلك أن بعض مسرحيات عزيز أباظة وعدنان مردم توهج فيها الشعر وتأنقت اللغة وسما الأسلوب، وهي صفات محببة في الشعر الغنائي لا المسرحي، وعمدا إلى تطعيم الحوار بمفردات غريبة وشاذة لم تعد من مفردات لغة العصر، مما أثر سلبا على الحوار، وهي صعوبة أحس بها الشاعران فاستنجدا بالهامش لشرح تلك الألفاظ الغريبة والشاذة. فهل نذهب إلى المسرح ونحن نتأبط القواميس؟ فضلا على أن التركيز على الجانب اللغوي في النص يجعل المشاهد لا يولي أهمية للحدث الدرامي وبقية العناصر الفنية، وهو مستوى لم يعد مقبولا لدى الجمهور وحتى لدى الممثل. فالمسرحية ليست مجالا لإظهار البراعة اللغوية أو التفنن في إظهار الشاعرية والسمو بالبيان، والكاتب المقتدر هو ذلك الذي يستطيع الوصول إلى جمهوره في سهولة ويسر ويخاطب المشاهدين، «بلغة يستطيعون أن يفهموها فيقرر الأمور، ويحكي الوقائع والأحداث في عبارات بسيطة مفهومة... ومن ثمة يجب عليه أن يتحاشى الكلمات الغامضة غير المألوفة، أو التي يكون لها مضمونات معنوية خاصة» (22)، لأن الجمهور الذي قدم إلى المسرح لم يكن هدفه أن يتمتع بجمال اللغة وسلاسة الأسلوب فحسب، فهناك من يأتي وهو يؤمن بأن قمة المسرحية تكمن في فكرتها لا في حوارها. حتى الممثل يفضل أن تكون لغة المسرحية بسيطة وعباراتها قصيرة حتى يتسنى له إلقاؤها وإيصالها إلى الجمهور. وحرصا على سلامة الحوار، كان برنارد شو يحضر تدريب جميع مسرحياته، حتى يستطيع أن يفسر للممثلين ما لاتستطيع اللغة أن تنقله إليهم من المعاني، ويقوم بتنقيح اللغة وتعديلها قبل العرض الأول (23).

على أن هذه العقبة الفنية يمكن تذليلها خلال مرحلة قراءة النص قراءة مسرحية وإعادة صياغته من لدن المخرج والسيناريست أو المؤلف نفسه، «فيقتصد في استعمال الكلمات ولا يأتي منها إلا بالضروري، وعليه أن يضحى يزخرف الكلام وحذلقته في سبيل الشخصية إذا اقتضى الحال» (24).

وعليه فإذا كان الانصراف عن إخراج المسرحيات الشعرية سببه ضعف الشعراء فالحل يكمن في تضافر جهود الأطراف الأساسية للنص المسرحي من كتاب ومخرجين وممثلين، كأن يستعين هؤلاء الشعراء بكبار المخرجين والممثلين والاسترشاد بآرائهم ونصائحهم أثناء التأليف بغية التخفيف من تلك العقبات التي تحول تمثيل مسرحياتهم، وهي تجربة سبق وأن خاضها بعض شعراء المسرح في بريطانيا خلال القرن التاسع عشر، أمثال «شيلي» و«بايرون» و«استيفان فيلبس» وغيرهم من الكتاب الذين حققت مسرحياتهم نجاحا كبيرا على خشبة المسرح.

أما إذا كان عدم الاهتمام بها سببه طبيعة الشعر الذي كتبت به تلك المسرحيات فالواجب تغيير هذه الأداة والسعي إلى تطويرها كالأخذ بتجارب المسرحيات التي لقيت نجاحا حين حولت إلى المسرح، وتقليد كتاب المسرحية النثرية ومنافستها فلا يكتبون إلا عن تلك الأحداث التي تمس حياة الناس وبلغة أقرب إلى لغة الحياة اليومية، ولا شك في أن اقتفاء مثل هذه الخطوات تخفف من ظاهرة حضور النص وغياب التمثيل في المسرح الشعري.

وإذا كان الشعر لم يعد ذلك الأسلوب الذي يتخاطب به الناس في حياتهم ولا يشبه ما هو سائد ومألوف من لغتهم، فما الذي جعل مسرحية « الوزير العاشق «لفاروق جويدة تلقى ذلك النجاح الذي لم يستطع تحقيقه العديد من المسرحيات النثرية؟ وما الذي دفع بأهل الثقافة في مصر والقائمين عليها إلى اختيار هذه المسرحية لتكون صوت مصر في ثلاثة مهرجانات مسرحية دولية، ولأكثر من موسم مسرحي، منها مهرجان الجزائر سنة 1984، ومهرجان جرش بالأردن في السنة نفسها، ومهرجان قرطاج المسرحي بتونس عام 1985؟ ألم تحقق نجاحا كبيرا في هذه التظاهرات؟ ما الذي دفع بدور النشر إلى إعادة طبعها أكثر من مرة؟ وما الذي جعلها تنقل إلى عدد من القنوات العربية؟ وما

الذي جعل الجمهور يحتضنها ويقبل عليها في الحالتين، كونها نصا أدبيا وعرضا تمثيليا؟ ألم تكتب شعرا؟ ألم يكن الجمهور هو نفسه الذي كتب ويكتب له بقية شعراء المسرح في الوطن العربي؟ أين الخلل؟ هل العيب في المسرح أم فينا، نحن الذين لم نعد نهتز للكلمة العذبة واللفظة الشاعرية، والصورة التي تحلق بنا بعيدا ؟

أسئلة كثيرة تحاصرك حين تستعرض ذلك الزخم الكبير من المسرحيات الشعرية، التي سجلت حضورا على مستوى النص، وغيابا على مستوى العرض والتمثيل، فظلت بعيدة عن الخشبة.

وقد تزداد الحيرة ويتكرر السؤال حين نعلم أن الثروة المسرحية والتراث العالمي من هذا الفن يتشكل في معظمه من مسرحيات شعرية، لأن المسرح ظل يكتب شعرا لفترة جاوزت العشرين قرنا، ولم يعتد بالنثر كأداة للحوار إلا في القرن التاسع عشر، حين تعالت الأصوات بضرورة إبدال لغته بأخرى نثرية قريبة من لغة الحياة اليومية، فكانت بداية الانصراف شبه الكلّي عن المسرح الشعري، والالتفات إلى صنوه النثري، تأليفا ومطالعة وتمثيلا.

ولم يشفع له ذلك التاريخ الطويل أن يظل الفن الذي يَشد إليه الأعناق ويستحوذ على الاهتمام. لقد تحول المسرح الشعري، في المرحلة الأخيرة، إلى فن غريب عن القارئ والمشاهد والمخرج، وانحصر الاهتمام به في مجال الدراسات المتخصصة، فمساحة الكتابة له وعلى امتداد رقعة الوطن العربي في انكماش، مع أن نمو السكان وعدد المثقفين في تزايد مستمر، وشعراؤه الذين غامروا في الكتابة له في تناقص مستمر، بعد وفاة نخبة منهم، أمثال صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوي، وعدنان مردم بك، ومعين بسيسو، في النصف الثاني من الثمانينات، ولم تعرف ساحة المسرح إسما يلفت الانتباه ويشد إليه الأعناق، ومعظم الذين يكتبون له في هذه المرحلة لا يملكون المؤهلات الفنية والفكرية التي تجعل نصوصهم قادرة على أن تقف في مستوى واحد مع تلك النصوص، التي قدمها الجيل الذي حمل لواء الكتابة للمسرح الشعري بعد شوقي.

وساهم عدد من الشعراء - نتيجة لقصور ثقافة بعضهم عن التمثيل والتشخيص - في هذه القطيعة أو التباعد بين مسرحياتهم الشعرية وقاعات التمثيل، فأثناء التأليف قد يسقط من ذهن الكاتب فكرة التمثيل بكل مقوماتها الأساسية، من جمهور وممثلين وديكور وخشبة، «ولكي تصبح المسرحية شيئا كاملا، يجب على الكاتب المسرحي أن يبدأ عملية كتابة المسرحية والجمهور نصب عينيه، وذلك بخلقه بطلا ينجذب إليه الجمهور.. إن المسرحية يجب أن تكون عملية نقل دم ناجحة بين الممثلين وبين المتفرجين، إذ لا يمكن أن تتاح الفرصة لنجاح المسرحية ما لم يقم هذا الاتحاد بين الجانبين» (25). ويكون هدفه أن يقدم نصا مسرحيا يطبع في كتاب ويقرأ، ويقوّم من منظور نقدي يلقى القبول، وتبعا لذلك تأتي المسرحية جيدة باعتبارها نصا أدبيا، ولكنها ميتة أو أشبه بالميتة من الناحية التمثيلية، يصدق هذا على مسرحيات عدنان مردم وعزيز أباظة وسليمان العيسى وبعض مسرحيات البرادعي. ولكي تحوّل هذه المسرحيات إلى عروض تمثيلية لا بد لها من قراءة أخرى من لدن سيناريست أو كاتب له حسّ تمثيلي.

ولكن ما السبب في إهمال بعض المسرحيات الأخرى لهؤلاء الشعراء أنفسهم ولغيرهم من الذين كشفوا عن حس تمثيلي ودرامي كبير، حيث يضع أمام المخرج ما يساعد على إخراج النص، كأن يضع مقدمة صغيرة تتضمن بعض التفصيلات عن المكان، والشخصيات، والديكور، والإضاءة، كما في مقدمة مسرحية «الملكة والمجنون» لأنس داود : «المسرح صالة فسيحة مقسمة إلى أركان : ركن به مجموعة من الكراسي الوثيرة، وركن به طاولة طعام وحولها عدة كراس، وركن للمكتبة، به مكتب متوسط الحجم، وفوقه هاتف، وفي إحدى رفوف المكتبة جهاز تلفزيون... توحي هذه الصالة ذات الأركان المتعددة بأنها بيت لأسرة صغيرة من الأسر البرجوازية، ويبدو اهتمام خاص بالكتب والموسيقى والفن عموما، غرفة للاستقبال تبدو على الجانب الأيسر من خشبة المسرح، وفي نهاية الجانب الأيمن تبدو ستارة منقوشة وباب يفضي إلى داخل الشقة...

يفتح الستار عن امرأة شابة أنيقة، بل وجميلة تجلس على كرسي وثير في ركن القاعة، بيدها كراس أو كتاب تقرأ

فيه. . . يبدو واضحا أنها تذاكر شيئا ما، وأنها أحيانا تنفعل وتحفظ. . . بعد لحظة تقف وتأخذ وضعا تمثيليا» (26).

وعمد آخرون إلى تقديم إشارات عامة دون تقيد بمثل هذه التفصيلات التي قدمها أنس داود، كما في مسرحية «المؤتمر الأخير لملوك الطوائف» التي سخر فيها خالد محي الدين البرادعي من واقعنا المعاصر، انطلاقا من هذه الواقعة التاريخية، حيث افتتح المشهد على النحو التالي: «قاعة العرش في قصر المعتمد بن عباد في إشبيلية، الوقت ما بين المغرب والعشاء، في صدر القاعة يبدو المعتمد وضيفه ألفونسو السادس، يتحادثان، يقف إلى جانب المعتمد أحد الحجاب، وإلى جانب ألفونسو أحد مرافقيه، في مدخل القاعة يقف ابن رشد والباجي وابن الفراء» (27).

والمخرج غير ملزم بأن يتقيد بمثل تلك التفصيلات في أثناء الإخراج، فقد يحتفظ بها، أو يثريها، أو يحورها، وإلى هذا يشير أنس داود في مقدمة إحدى مشاهد مسرحية «بنت السلطان»: «مجموعة أو مجموعتان، **وفق رغبة المخرج ورؤيته للمشهد**. . . يسلط الضوء على الجوقة في مقدمة المسرح قريبا من الستار، بينما تسود الظلمة سائر المسرح» (28).

في حين تخلو مسرحيات عدنان مردم من هذه الإضاءات التي تساعد على الإخراج، فلا تتعدى أحيانا الجملتين، فكثيرا ما افتتح المشهد بعبارة «في المكان نفسه»، أو «الأشخاص أنفسهم»، وحين تطول لا تتجاوز السطر أو السطرين.

إن عدم الالتفات إلى هذه النصوص على مستوى الإخراج، وعدم أخذها لنصيبها من الدراسة والتقويم، لم يكن دائما بسبب قصورها الفني، بل لعوامل غير فنية أحيانا، فعلى الرغم من أن خالد محي الدين البرادعي (29) من كبار الأدباء في سورية وأغزر شعراء المسرح في الوطن العربي على الإطلاق، حيث بلغت مسرحياته واحدى وعشرين مسرحية، منها سبعة عشر شعرية، طرح فيها قضايا وطنية وقومية من خلال رؤية فكرية تتمحور في الإيمان بالعروبة والدعوة لها، ومحاربة التشرذم، إلا أن هناك ما يشبه القطيعة بينه وبين المخرجين والنقاد الذين اكتفى بعضهم بالإشارة إلى عدد من مسرحياته دون التعمق فيها أو دراستها، يتساوى في هذا مع شاعر مسرحي آخر هو عدنان مردم الذي ترك هو الآخر خمس عشرة مسرحية، ورحل عن عالمنا دون أن يرى واحدة من هذه المسرحيات على الخشبة. ومع أنه لم يجب صراحة حين سألته في إحدى المراسلات عن السر في عدم الاهتمام بمسرحياته(30)، إلا أن في سيرته ما يفسر بعض ذلك، حيث بدأ الكتابة والنشر في أواخر ستينيات القرن الماضي، وهي المرحلة التي عرف فيها الشعر والمسرح منعطفا جذريا في حين ظل عدنان متشبثا بشعره الغنائي والمسرحي بتقاليد المدرسة الكلاسيكية، وكأنه لا يعلم شيئا عن ذلك التحول الذي مس القصيدة والمسرحية والتي عرفت فيها سورية بعض التغيرات الاجتماعية، كان من نتائجها أن الرجل أحيل على التقاعد قبل السن القانونية، وليس له من سنوات الوظيفة إلا ثمانية عشر عاما، وأفرزت هذه المرحلة أشخاصا يحملون أفكارا تخالف ما كان سائدا، وتبعا لذلك غيب أدب الكثير من أولئك الذين لا يتماشى أدبهم وفكرهم مع تلك التغيرات الجديدة.

والصورة نفسها تصدق على الدكتور أنس داود، الذي أثرى المكتبة العربية بأحد عشر كتابا نقديا، وخمسة دواوين شعرية، وعشر مسرحيات، إلا أنها أهملت كلية من قبل النقاد والمخرجين أيضا، وحين نبحث عن أسباب ذلك التقصير، لا نجد شيئا مقنعا، فإذا كان المخرجون انصرفوا لأنهم رأوا أن جانب الأدب فيها هو المسيطر مثلا، فأين دور النقد المسرحي، الذي من مهامه الأساسية تقويم النصوص، وبيان ملامح قوتها وضعفها، وحينها نجد المبرر الفني لذلك الإهمال.

بينما كانت الاعتبارات غير الفنية والإيديولوجية على وجه التحديد وراء شهرة عدد من كتاب المسرح الشعري، فقد حظي مسرح عبد الرحمن الشرقاوي ومعين بسيسو باهتمام لم يعهده المسرح العربي بشقيه الشعري والنثري، من حيث القراءة والدراسة النقدية والأكاديمية، والإخراج، مع أن بعض نصوصه يشوبها الضعف، بشهادة عدد من النقاد، وكانت مثار جدل كبير.

لقد فجر عرض مسرحية «ثأر لله» نقاشا كبيرا في

مصر بين رجال الدين وعدد من المثقفين وبعض رجال المسرح، حال دون عرضها في مصر، لتقدم بعد فترة في العراق ثم في مصر، وحين أعيد طبعها ألزم بأن يطبع معها رأي الأزهر ويضعه على صفحاتها الداخلية الأولى، فلماذا لا يقال عن هذه المسرحية إنها تطرح فكرا مناقضا لما هو سائد، وحين أخرجت لماذا تمت الموافقة على عرضها؟ ولكن للسياسة والايديولوجية في تقويم النصوص وإخراجها شؤون.

وقد يعود هذا الانصراف إلى طبعة مضامين المسرح الشعري والرؤية الفكرية لتلك النصوص، التي لم تعد تلقى الرواج والإقبال لدى الجمهور، كونها عبارة عن مآس تاريخية عاشتها الأمة عبر عصور التاريخ ومحطاته القريبة والسحيقة، لأن الاتكاء على أحداث الماضي ووقائعه أحد تقاليد هذا اللون من الكتابة المسرحية. وحول تجذر هذه العلاقة، يقول ماكسويل أندرسون Maxwell Anderson أحد كبار شعراء المسرحية في الولايات المتحدة: «إننا لا نجد مطلقا مأساة واحدة كتبها أسخيلوس أو صوفوكليس أو شكسبير أو كورناي أو راسين لا تتميز بأنها تدور حول موضوع من موضوعات الماضي، أو موضوع سحيق في القدم» (31).

وعليه، فإن مثل هذه المسرحيات التي تستلهم مضمونها من التاريخ، لا تعرض لمشكلات العصر، ولا تتناولها إلا من خلال ذلك القناع التاريخي. وتكييف الحدث المنتخب، والتصرف في بعض جزئياته، أو من خلال فكرة التماثل والإسقاط، نصوص لم يستطع كتابها مواكبة التغيرات الاجتماعية التي مست حياة الإنسان العربي، ولا التعبير عن المشكلات التي أفرزتها صعوبة الحياة وتعقيداتها، فما الذي تقدمه تلك المآسي لهذا الإنسان الذي تطعنه مشكلات الحياة ويكاد ينتهي بين دواليبها. فأدى الانفصام بين مضمون هذه المسرحيات وواقع الحياة للمتلقي إلى انفصام آخر بين هذا المسرح والمخرجين، لأنه إذا كان همّ أي مخرج في المسرح أو في غيره من ميادين التمثيل أن يلقى عمله الحظوة والاهتمام، ومن ملامح تلك الحظوة أو النجاح أن يقبل الجمهور على مشاهدته طوال فترة عرضه، فإن المراهنة على إخراج النصوص الشعرية لن يحقق ذلك بحكم المضمون وبحكم عوامل فنية أخرى سبقت الإشارة إلى بعضها، وكبديل اتجه المخرجون إلى النصوص النثرية لأنها تتناول الأزمات المتعددة الوجوه التي تحاصر هذا الإنسان : أزمته في العمل، وفي الشارع، وفي البيت، والقهر، والفقر، والاستغلال، والخيانة والسرقة، والتواكل، والقتل. . . وغيرها من القضايا التي تشغله وتنغص عليه حياته، وبلغة عامية في أغلب الأحيان.

ولكن ما الذي حال دون تجسيد تلك النصوص التي ابتعدت عن وقائع التاريخ، وأحداث الماضي، وتناولت بعض مشكلات الحياة المعاصرة تناولا صريحا ومباشرا أحيانا، دون قناع تاريخي، على نحو ما عبرت عنه مسرحية «السؤال» لهاشم هارون الرشيد، و«الشاعر»، و«الملكة والمجنون» لأنس داود؟ وما الذي دفع بمخرجين كبار أمثال زكي طليمات ونبيل الألفي وحسين أدلبي وكرم مطاوع على إخراج عدد من المسرحيات التي تشترك في خصائصها الفنية والموضوعية مع هذه النصوص التي حيل بينها وبين الخشبة ؟

ومن خلال هذين المحورين (المضمون وأداة الحوار) استطاعت طائفة من المخرجين خلق التواصل، أو ما أسماه بعض المخرجين بعملية نقل دم ناجحة، بين النص والجمهور، حين اختاروا له النصوص التي تعالج قضاياه واستبدلوا اللغة بأخرى قريبة من لغة الحياة اليومية، ساهمت في الترفيه عنه من خلال إشباع حواسه وإدخال السرور على نفسه، «وتلك بعض مواصفات النص الناجح، والمسرحيون الناجحون يهتدون دائما في أن تكون مسرحياتهم مجالا شائقا تتنافس فيه العقول والعواطف وتقتسمه الأذهان والانفعالات» (32).

وهكذا، فإن سمو اللغة وتقليدية المضمون في هذا اللون من الكتابة المسرحية كانا في مقدمة أسباب العزوف عن قراءته ومطالعته، وانصراف المخرجين عن تمثيله، وانحسار رقعته واقتصار دراسته على البحوث الأكاديمية.

المصادر والمراجع

1) تناول يوسف نجم في كتابه المسرحية في الأدب العربي، أهم المسرحيات التي نقلت إلى العربية، وأبرز الكتاب الذين ترجمت مسرحياتهم والفرق المسرحية التي قدمتها، وأبرز وجهة نظره في تلك الترجمة والنقل. ص 199 وما بعدها.
2) توفيق الحكيم، السلطان الحائر، ص 243.
3) مع كل من طليمات سنة 1935، ونبيل الألفي سنة 1960.
4) عبد الرحمن ياغي، في الجهود المسرحية، ص : 221.
5) عزيز أباظة، الأعمال المسرحية الكاملة، الجزء الأول.
6) أحمد شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العربي، ص : 185.
7) مدحت شوقي قاسم، المسرح الإسلامي، ص 382.
8) فاروق جويدة، الوزير العاشق، ص 76.
9) حورية حمو، النقد المسرحي في سورية، ص 70.
10) المرجع نفسه.
11) معين بسيسو، الأعمال المسرحية، ص 369.
12) كان ميخائيل رومان أسبق من معين في الكتابة عن هذه الشخصية التاريخية، حيث نشر سنة 1969 مسرحية عنوانها «ليلة مصرع جيفارة» أخرجها للمسرح كرم مطاوع.
13) حركة النقد المسرحي في سورية، ص 76.
14) معين بسيسو، الأعمال المسرحية، ص 369.
15) علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص 280.
16) المرجع نفسه، ص 239.
17) منها : علم المسرحية للاردس نيكول، فن الكتابة المسرحية للاجوس أجرى، فن الكاتب المسرحي لروجرم بسفيلد، المدخل إلى الفنون المسرحية (بالاشتراك)....
18) لاجوس أجرى، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، ص 7.
19) رشاد رشدي، فن الكتابة المسرحية، ص 230.
20) المرجع نفسه، ص 413.
21) عزيز أباظة، الأعمال الكاملة، ج 1، ص 648.
22) روجرم بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، ص 269.
23) المرجع نفسه، ص 264.
24) عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ص 225.
25) المرجع نفسه، ص 106.
26) أنس داود، الأعمال الكاملة، ص 165.
27) خالد محي الدين البرادعي، المؤتمر الأخير لملوك الطوائف، ص 39.
28) أنس داود، الأعمال الكاملة، ص 13.
29) نشر ما يقارب الخمسين كتابا في المسرح والشعر والنقد والدراسة، ترجمت مسرحياته إلى عدد من اللغات الأجنبية، وهو عضو مؤسس لاتحاد الكتاب العرب بدمشق، وعضو في عدد من الهيئات العلمية والثقافية، حاز على عدة جوائز. انظر ترجمته في كتاب حورية حمو، تأصيل المسرح العربي ص 330.
30) في رسالة له مؤرخة بدمشق في 15 أفريل 1986.
31) فن الكاتب المسرحي، ص 250.
32) عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، ص 104.

سعـــــد اللّـه ونّـــوس
بين المسرح التّسييسي وتسييس المسرح : مغامرة رأس المملوك جابر نموذجا

جمـال بوعجاجـة (*)

ليس المسرح عند سعد الله ونوس حلية يتزيا بها المجتمع ليكون معاصرا، أو حيلة يتخذها أصحاب الأفكار لتمرير مبادئهم، بقدر ما هو حاجة ملحّة لا غنى عنها، يؤكدها ذلك الجوع الهائل إلى الحوار أداة من أدوات التعبير والتواصل، والأداء المباشر مسلكا من مسالك التغيير ضروريا.

لذلك أنشأ الرجل حاجاته على ضوء حاجة المجتمع، فكانت مسيرته حافلة بما يكون به المسرح السبيل إلى الإبلاغ والايداع معا، وما ذاك إلا لأنّ المسرح هو الفضاء المباشر الذي ظل متوهّجا بألق اللقاء مع الجماهير و متوجّها إلى التألق بها إلى مراقي الفعل والحركة على مستوى الذهن والميدان معا.

فكيف تشكلت مسيرة ونوس المسرحية على النحو الذي استحالت فيه مرجعا جماليا ورافدا نضاليا معا؟

وما أوجه حضور مشروع المسرح التسييسي ووضوحه في مسرحيته «مغامرة رأس المملوك جابر»؟

*) باحث جامعي (تونس)

1 ـ أطوار التجربة المسرحية عند ونوس:

لقد دأب النقاد على تقسيم مسيرة الرجل أطوارا ثلاثة بؤرتها هزيمة 1967، فاقترنت تجربته على هذا النحو بالمتغيرات السياسية التي أثرت فيه وحاول أن يؤثر فيها، وفق تصوّر جدلي يؤمن بالصراع سبيلا لحركة التاريخ وتقدّمه.

أ ـ المرحلة الأولى : ما قبل الهزيمة

تمتد هذه المرحلة لتستغرق لحظة البدايات السابقة للخامس من حزيزان سنة 1967، وفيها انكتبت مسرحياته القصيرة الثماني، وقد كانت أميل لمسرح الكتاب منها إلى مسرح الأخشاب، إذ غلبت عليها السردية التي تستهدف قارئا لا متفرجا، ونقصد بذلك مسرحياته التالية:

1ـ مأساة بائع الدبس الفقير.
2 ـ الرسول المجهول في مأتم-أنتيغونا.

3ـ جثة على الرصيف.
4ـ الجراد.
5ـ المقهى الزجاجي.
6ـ لعبة الدبابيس.
7ـ فصد الدم.
8ـ عندما يلعب الرجال.

ولقد صدرت هذه المسرحيات في مجموعة واحدة وسمها بـ«حكايا جوقة التماثيل» عن وزارة الثقافة السورية سنة 1965.

ومن أبرز سمات هذه المرحلة رومانسيتها ووجوديتها وتعبيرها عن قلق فكري ونفسي، فقد بدا ونوس متأثرا بالمسرح الغربي والثقافة الغربية فكرا وفلسفة، غير أنه لم يكن قد حسم مواقفه الفكرية إزاء ما يواجهه من قضايا، فكان أميل إلى التجريد والترميز حينئذ، وبدت رؤيته إلى قضية السلطة في علاقتها بالطبقات الضعيفة غير واضحة، حيث ظلت الرؤية الطبقية في أضعف ملامحها.

ب ـ المرحلة الثانية : ما بعد هزيمة 1967.

لقد اتضحت الرؤية خلال هذه المرحلة، فتحول ونوس من الكتابة الشعرية إلى «الكتابة الشغوبة»(1)، مرتحلا من صورة الكاتب / الشاعر في تعامله مع النص خطابا مقروءا لا حركة درامية إلى تصوّر يقوم على الكتابة المرتجلة بمعناها الفردي والجماعي، فانعرج بذلك عن الكتابة الأدبية الاحتجاجية إلى الكلمة الفعل التي يندغم في سياقها «حلم الثورة وفعل الثورة معا» على حدّ تعبير ونوس نفسه، وهي المرحلة التي تطلق عليها «عبلة الرويني» مرحلة الالتزام الماركسي والسؤال الإيديولوجي المشتغل بتحليل بنية السلطة(2)، فقد اتضح الاتجاه نحو التسيس ليستحيل أقوم المسالك في ممارساته المسرحية والتنظيرية.

لقد كان الجمهور مغيّبا أو يكاد، إذ يعيش حالة من الاستلاب وحالة تغييب وتهميش عن الفعل السياسي، فأضحت الحركة المضادة سبيلا لتعديل الأمور. غير أن الكاتب لم يقنع بخطاب سياسي مباشر وفعل غوغائي تهريجي بقدر ما عمد إلى الإبعاد الزماني ليقيم جسورا من التواصل مع الماضي يخلق من خلالها علاقات من التوازي والتوازن مع الحاضر. ومن أشهر أعمال هذه المرحلة التي أثارت ضجة مسرحية «حفلة سمر من أجل 5 حزيزان» التي كتبها سنة 1967، فقد دشن بها مسرحه الملتزم، وسطر نقطة التحول الأساسية في المسرح الواقعي.

لقد كان السؤال المركزي الذي انبجس من سياق ذلك الترهل السياسي الذي عاشته البلاد العربية هو : من نحن ؟ ولماذا؟ فكانت محاولة إعادة اكتشاف الذات والكشف عن عوامل الهزيمة الكامنة في ذلك المخيال العربي الذي ألف الجهد الأدنى، ورضي بالأثرة بديلا عن الايثار الذي وسمت به صورة الفتى العربي.

ومن المسرحيات الأخرى التي أنشئت على قاعدة تجسير الماضي «الفيل يا ملك الزمان» التي كتبت سنة 1971، فعالجت إشكالية العلاقة بين السلطة والشعب، ومشكليات التواصل بين الشعب والسلطة، فكانت السلطة مناط التصوير ولكن باعتبارها نتيجة لهزيمة نفسية وقابلية الاختراق لدى الشعب نفسه.

في هذا السياق إذن تتنزل مسرحيتنا «مغامرة رأس المملوك جابر» وقد مثلت امتدادا لانشغال المؤلف بالسلطة موضوعا لأعماله، غير أنه يرتحل بنا من صورة الشعب المتواطئ والمخترق إلى صورة الحاشية المتآمرة والخلافة المخترقة من أطراف انتهازية، وقد استشرى الخلاف بين الوزير والخليفة من أجل السلطة.

فالشعب ههنا مظلوم وخائف، والسلطة منقسمة على نفسها يوجهها حاكم غشوم، فلم تكن هذه الأجواء السياسية المتعفنة لتفرز غير نماذج انتهازية تهفو إلى التمكن المادي والتغلغل داخل أركان السلطة من أجل مصالحها، وهو النموذج الذي مثله المملوك جابر إذ سعى من أجل المرأة والمجد والمال دون انشغال بمصالح البلاد والعباد، فكان التآمر بالاستنجاد بأطراف أجنبية. وفي تلك الأثناء كان الشعب ذاهلا عن الصراع منشغلا بمعركته من أجل لقمة العيش، حتى كان الخسران المبين، حيث سقطت

الرؤوس وتهاوت الحصون واستحالت الأمور أعجمية لا حظّ للعرب فيها غير العويل والنواح.

وفي مسرحية «الملك هو الملك» انفضحت الأنظمة البورجوازية وانكشفت عورات الطبقة الحاكمة. ثم جاءت مسرحية «سهرة مع أبي خليل القباني» لمسة وفاء إلى رائد المسرح السوري، ليتوّج مسيرة حافلة من الحراك السياسي تأثرا بفايس وبيسكاتور وبريشت وبيراندللو.

ج ـ المرحلة الثالثة : ما بعد الهزيمة

بعد مسيرة حافلة بالنضال المسرحي السياسي والأمور لا تزال على حالها، غواية بالفرجة وغفلة عن النضال، صمت ونوس ثلاثة عشر عاما بل تزيد، وهو يتأمل تجربته ويراجع الأوضاع، فاهتدى إلى أن المسألة أعمق من أن تختزل في ثنائية السلطة والمجتمع، فالبنى الاجتماعية لا تزال على حال من التخلف في مقابل تسارع حركة التحديث، وغياب أي مشروع مستقبلي للتدارك، فانصرف حينئذ عن صورة المتفرج واجب الوجود ليقنع بمتفرج محتمل، يفسح له مجال التأويل دون أن يلزمه بقراءة واحدة للتاريخ.

في هذه المرحلة إذن برزت للناس مسرحية «الاغتصاب» التي عالجت القضية الفلسطينية وقد كتبها سنة 1989، وانشأ «منمنمات تاريخية» و«طقوس الإشارات والتحول» سنة 1994، وتنتهي هذه المرحلة بـ«الأيام المخمورة» التي مثلت الصرخة الأخيرة، و فيها أعلن «لقد فسد العالم»، وذلك سنة 1997 التي توفي فيها سعد الله ونوس إثر صراع مرير مع سلطة المرض التي حكمت عليه بالرحيل الأبدي.

2 ـ مسرح التسييس وتسييس المسرح:

2ـ 1 : السياسة في المسرح:

لقد وقر في المخيال العربي الإسلامي أن السياسة شأن خاص من شؤون أولي الأمر الذين توكل إليهم أمور الرعية، فلا حاجة لمشاركتهم همّها وغمّها مادامت الرؤوس محفوظة. من هنا تأكدت مقولة شعب الدولة على حساب دولة الشعب، فالفرد في كل الأحوال تابع ومهمش، يقنع بسلطان غشوم دون فتنة تدوم، فأنتجت طوبى الخلافة في الفكر السياسي الإسلامي على حد تعبير «عبد الله العروي» منطق القهر والغلبة والاستئثار بالخيرات(3) فليس من اليسير إذن الانصراف عن هذه الرؤية القاهرة وقد تراكمت دهورا وأحقابا.

ولقد استبدلت طوبى الأمس بطوباويات حديثة، منها صورة المجتمع السياسي واللاطبقي كما يتمثله الحلم الماركسي الذي يصدر عنه ونوس، من هنا نبتت الحاجة إلى تسييس أشياء المجتمع من أجل تحقيق ذلك الحل السحري الذي ينتشل الناس من وطأة الهزيمة.

فكان البدء بالمسرح مدخلا إلى التحديث لا غنى عنه، وقد عرّف بريشت الحداثة بأنها «إضفاء الشكل المسرحي على مشاكل العصر»(4) فكان تمرد الكاتب المسرحي على الواقع سبيلا لارتداده إلى الماضي يلوذ إليه عسى أن يفوز بحلول ممكنة ويتبصر رؤى يتسلل من خلالها إلى كوّة الحاضر.

ولقد أعلن نيتشه المفكر الألماني هذا المنحى في التفكير والتعبير، إذ كتب سنة 1882 داعيا إلى ارتماء الفنان في الماضي « لأنه يحتاج التاريخ باعتباره المخزن الذي تحفظ فيه كل الأزياء. ويلاحظ الفنان أنه لا يوجد زي يناسبه ... فيستمر في تجربة زي آخر وآخر» (5) حتى إذا لم يجد ما يناسبه قبل كل شئ مرتاح البال.

2 ـ 2 : المسرح في السياسة:

كان ونوس إلى جانب الجيل الثاني من المسرحيين قد ارتدّ إلى الماضي ليعالج قضايا الراهن السياسي، وهو ما يعتبره البعض ضربا من الهروب «من سلطة الرقابة السياسية التي تلجئ الفنان إلى إبعاد مقولته السياسية في الزمان والمكان ليقدم مادة تاريخية موازية لرؤياه الحديثة»(6).

غير أن الرجل لم يقنع بما يوفره المسرح السياسي من أفق في التفاعل والتوعية تمتد جذوره إلى رؤية بيسكاتور الذي اتجه صوب تفعيل المسرح سياسيا «فالجمهور في المسرح السياسي الملحمي، لا يندمج اندماجا انفعاليا كاملا في العرض المسرحي، وإنما يقوم بينه وبين العرض المسرحي مسافة تتيح له أن يتامل ويفكر ويصدر حكما ويتخذ موقفا تجاه المعروض ولهذا يعمل المسرح السياسي على مخاطبة العقل إلى جانب مخاطبة العاطفة «(7) .

أما المسرح التسييسي الذي يسعى إليه ونوس فقد أضحى مناط تجاذب وصراع من أجل الاستقطاب إذ ينتزع الجمهور من دعاية السلطة ليمارس إزاءه دعاية مضادة، وتفاعلا والتحاما به يدرّب على حق المشاركة السياسية لا بمجرد الانخراط في تيار الوعي فحسب بل بالتظاهر والاحتجاج والفرض والرفض معا.

إنه «نقل الصراع القائم بين الدولة والفنون إلى المشهد المسرحي»(8) فإذا كانت الدولة تعمل على التفرد بالجمهور ليخدم مشاريعها بالصمت عنها أو المشاركة فيها فإن الفنان يفسد عليها ذلك الاتجاه بانخراطه مباشرة في أتون معركة الاستقطاب والتجاذب السياسي.

«وما الحرب بين الدولة والفن في الحقيقة إلا صراع حقيقي بين قوة الأداء في الفنون وأداء القوة في جهاز الدولة باختصار، هي لعبة صراع السلطة»(9)، وعليه كان الرّهان على تحويل المسرح من فضاء يحكمه السلطان إلى أداة بيد الفنان بحيث «يكون مسرحا واعيا بأهمية توظيف ماضي الجماهير لخدمة مستقبلهم من خلال حضورهم الآن في الزمان والمكان» (10).

2 ـ 3 ـ : المسرح السياسي:

ليس هذا النمط المسرحي مما يتشكل على ذلك النمط الذي يكون أوله هزلا وآخره جد بل هو جد من البدء إلى لحظة الختام، إذ يستهدف وعي المتفرج ويخاطب عقله قبل وجدانه المترع بالإحباط ورغبة التسلية والاندماج في عوالم جديدة غير تلك المألوفة في الحياة اليومية.

ولقد كان مشروع بيسكاتور «المسرح البروليتاري» الذي رسم معالمه في كتابه «المسرح السياسي» سنة 1919 مرجعا مكينا أفاد منه المسرحيون العرب، إذ قرر فيه: «لقد نفينا كلمة فن نهائيا من برنامجنا، فمسرحياتنا هي بيانات نحاول بها التدخل في الأحداث المعاصرة، وأن نقتحم معمعان الفعل السياسي» (11). فعلى هذا النحو كان شعار الدعاية السياسية عنصرا محددا لتوجه هذا النمط المسرحي، من أجل الكادحين الذين يتولى المؤلف والمخرج والممثلون واجب تعليمهم أصول الوعي السياسي والنضال من أجل مواجهة الاستغلال الرأسمالي.

من هنا أضحى العرض المسرحي، بكل مقوماته « تحليلا للظروف الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية»(12). فانسحبت بذلك الأحداث الشخصية، وبرزت في المقابل الخلفيات الفاعلة في إنتاجها، فأضحى المسرح برلمانا يعالج القضايا العامة التي يواكبها الجمهور بكل انتباه.

ففي المسرح السياسي، تنقل «رسالة على المتفرج أن يستوعبها من خلال الانفصال عن الشخصيات والأحداث، لا التوحد معها»(13).

بذلك يتجه الخطاب اتجاها شعبيا موضوعا وميدانا فيستلهم الحكايات الشعبية والفضاءات العامة والأداء المسرحي البسيط في مستوى الديكور والأزياء وارتجال المواقف التمثيلية. والمقصد من ذلك كله «نشر الوعي السياسي، والدعوة إلى تغيير الواقع من خلال الفعل الإيجابي»(14)

2 ـ 4 : المسرح التسييسي:

إنه ليس من قبيل الترف اللغوي أن يمارس ونوس مصطلح التسييس بدلا عن السياسي، فبينهما بون بائن لم ير الرجل حاجة إلى تفصيله بقدر ما اكتفى بتعريف ما يقترحه من بدائل في مستوى العرض والأداء وفق مشروع يحتمل إمكانيات متعددة لما ينطوي عليه من مرونة في التطبيق بحسب ما يتوفر من ظروف اجتماعية.

وهو يعرفه بسرعة على أنه» حوار بين مساحتين :

الأولى هي العرض المسرحي الذي تقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره . والثانية هي جمهور الصالة الذي تنعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشكلاته» (15).

إنه مشروع التقاء والتحام بين الممثلين والمتفرجين، تذوب فيه مسافات الفصل والانفصال، فيتحدد مفهوم التسييس عندئذ وفق رؤيتين من النظر متكاملتين:

الأولى فكرية، وبها يكون الاشتغال على طرح المسائل السياسية باعتبارها نسيجا معقدا وقوانين متشابكة داخل فضاء ذي بنية اجتماعية واقتصادية مترابطتين، يهدف إلى استخلاص حلول تقدمية وحداثية عقلانية مناسبة لها.

والثانية فنية، تعمل على تقويض حالة السكون والجمود التي تعزل الخشبة عن القاعة، وما ذلك إلا بإنجاز صرح جديد من العلاقات تلتقي فيه الأطراف جميعا دون حواجز، فتتشابك الأيادي وتتقاطع الأصوات، حد التصاهر والانصهار.

ولا يكفي في هذا المقام مجرد عرض القضايا السياسية بقدر ما يشترط أن تقدم من وجهة نظر تقدمية، لا ترسب في التاريخ إلا باعتباره عنوان صراع جدلي يساهم في تطوير الحركة الإنسانية ولا يعطلها أو يتأخر بها إلى الوراء.

2 ـ 4 ـ 1 : الجمهور أولا :

إن الجمهور إذن هو جوهر الفعل المسرحي، فإذ يبدأ به ونوس « فذلك في رأيه المدخل الأساسي والصحيح للحديث عن المسرح، مادام الفنان غير تقليدي، ومادام يحلم بمسرح خاص ثوري يشارك في خلق الوعي ومجاوزة تخوم المتعة المهدهدة الرخوة» (16).

وليس الجمهور الذي يرنو إليه ونوس ذاك الغافل عما يدور حوله من أحداث وما يحيط به من أحاديث تمس قضاياه المركزية، إنه من نوع خاص، إليه تكتب النصوص وإياه تريد، ولذلك يقول : «من الممكن من الناحية الثقافية تربية الأجيال الجديدة تربية فنية سليمة لتصبح في المستقبل قاعدة عريضة للمسرح . . ولكن هذه القاعدة لا يمكن أن تكون جمهورا من النوع الأوروبي الذي يذهب إلى المسرح وكأنه ذاهب إلى معبد ليمارس نوعا معينا من الطقوس . . فيترك معطفه في الخارج ويدخل على أطراف أصابعه، وإذا أراد أن يتنحنح بلع ريقه. . فمثل هذا المتفرج لن نصل إليه» (17).

إن هذا الوعي الحاد بتمايز الجمهور العربي عن الجمهور الغربي ليمثل نقطة البداية نحو التأصيل المسرحي الذي يتجاوز مستوى المضمون إلى الأشكال الفنية المناسبة، فلا شك أن المواطن الذي لا يزال يعاني هاجس الخوف ويطارد لقمة العيش لا يمكن أن ينفتح وجدانه على المسرح الذي يعتبره متعة فنية ليس معنيا بها، لذلك ليس من الغريب في شئ أن يشعر ونوس بالإحباط حينما سأل أهل قريته في إطار إعداد شريط وثائقي عن حرب 67 فإذا بعضهم يحير جوابا كأنه غير معنيّ إلا بلحظته لذلك يقول: «ساعتها أحسست باليأس من كل شئ . . إذ أدركت عبثا كل محاولاتنا في المسرح والفن . . فمثل هذا المشغول بلقمة العيش . . لا يمكن أن يفهم شيئا مما جاء «بحفلة سمر» أو «رأس المملوك» . . لأن وعيه السياسي غير موجود أصلا» (18).

إن هذا التصور قد مثل حافزا للتجريب والتجديد على ضوء هذه المعطيات التي تقتضي تبسيطا، ولا يتيسر ذلك في نظره إلا لمن يحمل وعيا سياسيا ناضجا وقضية يعمل من أجلها، ومؤمنا بالبحث عن سبل للتغيير مناسبة.

لذلك «فإن المؤلف يجد المسرحية سانحة لإدانة الجماهير السلبية والمنتهزين منْ جهة، وليدين القادة المتسلطين الذين لا يتوانون عن خيانة أوطانهم إن كانت مصلحتهم ستمس بأي أذى من جهة أخرى» (19).

2 ـ 4 ـ 2 : المسرح داخل المسرح:

لقد أدرك ونوس أن الجمهور جماهير، تحتاج إلى تلبية حاجاتها لا حاجات المؤلف أو المخرج، وما هو مطلوب من هذا الجمهور يختزله في نقاط ثلاث : أولها

أن يعي أهمية دوره في العرض باعتباره طرفا أساسيا فيه، وثانيها أن يتحرر من سلبيته، فكل ما يحيط به يعنيه ويستهدفه، وثالثها أن يتحسس مسؤوليته نتيجة لذلك.

من هنا تتولد أهمية ما أطلق عليه بيراندللو «المسرح داخل المسرح»، فيتحول المتفرج إلى طرف صانع للفرجة لا متقبّلا سلبيا لها فحسب، لذلك يسطر ونوس مشروعا لعرض مسرحيته «رأس المملوك» قائلا: «إن كل أحاديث الزبائن وتدخلهم في مجريات الأحداث وتعليقاتهم ليست إلا اقتراحات، أو ما سمّيته وسيلة اصطناعية لتشجيع المتفرج على الكلام والارتجال والحوار»(20).

إن المطلوب ههنا أن يتدخل الجمهور بكل وقاحة ليقاطع العرض، ويقطع التمثيل ليعلن موقفه خلال تقديم العرض، ويتقدم المخرج ليخاطب الجمهور مباشرة ليعلن بوجه سافر عن وجوده مستحثا المتفرج للمشاركة في الإعلان عن موقفه، ويتدخّل المؤلف أيضا باعتباره مواطنا معنيا بالهزيمة وباحثا عن سبل تجاوزها.

إن ما تمنعه السلطة من حرية تعبير ومصادرة لوعي الناس، سرعان ما يوفره هذا النمط المسرحي بكل جرأة، لذلك فإن السياسة بما هي شأن عام لم تعد ملكا لفئة دون أخرى، بل الكل معني بها بالدرجة نفسها، والتسييس هنا استعادة لمعنى أصيل من معاني الفعل السياسي يشمل مختلف مجالات الحياة فكرا وحركة.

2ـ 4 ـ3: المقهى ميدان الالتزام:

إن هذا الفضاء المسرحي مما يخرج بالفعل السياسي من فضاء الصالونات إلى سياق شعبي عام، فكما «أن للدولة مسارحها الخاصة بها، فإن الفنان أيضا له فضاءاته المسرحية الخاصة به» (21) إن لهذا الفضاء سلطانه على الجمهور دون شك، ومنه يبدأ الفعل التسييسي انخراطا في هموم الجماعة، ففيه تشترك الجماعة في الإصغاء إلى الأغاني والتفاعل معها على إيقاع قرقرة النراجيل والسعال الجاف، والحوارات الجانبية، وعلى إيقاع الأخبار السياسية ما أفرح منها أو أحزن.

إن هذا العمل المسرحي هو مسامرة من مسامرات الإمتاع والمؤانسة، غير أنه لا تدور في بلاط، ولا بحضرة وزير أو أمير، بل في وسط شعبي تغلب عليه البساطة والصدق والمتعة بأرخص الأسعار، لذلك فإنّ ما يغلب على المداخلات هو الارتجال، والتلقائية، والشخصيات هي أرقام وأجناس، ومواقف لا أسماء لها، لأن العبرة بالأفكار لا بالأشكال والمظاهر.

إن هذا المطمح دونه مسافات لا تزال غير معبّدة، فالفضاء المسرحي يظل في حاجة إلى جمهور مغامر لا مغامرة المملوك من أجل نفسه، بل مغامرة المؤلف من أجل الآخرين، حينها يمكن أن يستحيل فعل التسييس مفارقا للفعل السياسي.

2 ـ 4 ـ 4: الحكواتي خطيب شعبي:

لئن كان الخطاب السياسي عادة يغرق في طرح متعال عن الجماهير، فإن التسييس ههنا انخراط واع في لغة العامة، وتشابك بين موضوع خطير وطرح بسيط، بلغة شعبية مفهومة، فالحكواتي ينطق بحكايات مضمونها سياسي في عمقه، وشعبي في طرحه.

إن الاتجاه الفلكلوري يتحرك في فضاء تاريخي يتصارع فيه فريقان: فريق من السلطة وفريق من أصحاب رؤوس الأموال من التجار والملاك، ولا أثر لعامة بغداد خلال ذلك. وفي هذا ما يحقق وعيا مزدوجا بالانتباه إلى دسائس السلطة والتفطن إلى سلبية الشعب.

إن الخطاب التسييسي يمر عبر آلية الحكاية لا عطفا للقلوب على قيم الثورة، بل تحريضا على الانخراط في أتون الفعل الرافض للسلبية والاستلاب، فرجل العامة أدرى بحاجاتهم، وليس «الحكواتي مجرد فنان منتج لفن ومرتزق منه، بل هو الفنان المتسلح برؤية للواقع، والمتمسك بدور ما لفنه، ولذلك تضبح العلاقة بينه وبين جمهوره علاقة تصادم» (22).

وينتج هذا الفضاء الحكائي عوالمه وأشياءه، غير أننا دائما نتحرك في سلبية قاتمة، فلا أهل بغداد يستنكرون

معيشة الغلاء وواقع الحصار والتآمر والخلاف، ولا الرجل الرابع تجرأ لدفع الأذى، ولا المملوك منصور اعترض على مغامرة جابر بل يكتفي بالانفعال من أجله حزنا وأسفا.

إن جمالية هذا الشكل الفلكلوري تستدعي فعلا مؤنسا، ونسيانا للاستلاب والسلبية عسى أن يؤول التسييس حركة احتجاجية عارمة تجرف حالة السكون والتجلد.

ولكن هيهات فالزبائن يطلبون نصرا مبينا، وأهل بغداد يطلبون فرجا قريبا، والمتفرجون ينشدون ثورة على غير أيديهم تكون، حتى لا يكونوا لها وقودا. وتلك رهانات التسييس الممكنة، التي لا يمتلك المؤلف ضمانات لأدراك نتائجها المنشودة.

3 - رهانات التسييس وأسئلة المتن المسرحي :

لقد كان المثقف والفيلسوف منذ أفلاطون حالما بالنموذج السياسي الذي تستحيل فيه شؤون الحكم إلى استقرار نهائي، لصالح الجميع دون صراع يومي تتناحر فيه المصالح اليومية لأرباب الحكم والفئات الضعيفة.

ولا يزال الحلم قائما تجلوه ثقافة الالتزام التي تطل من كوة عالم الاستهلاك الرخيص والوعي الرعوي الذي لا يعنى بتجاوز منطق القطيع بقدر ما يؤبده بممارسات هامشية. فها قد مرت أكثر من عشر سنوات على وفاة ونوس ولا يزال المسرح العربي مخبرا لتجارب المتعة اليسيرة أو التجريب المتعالي على وعي الجماهير واهتماماتهم. فإلى أي مدى يمكن أن ينتج وعي الهزيمة نصرا سياسيا ولو على خشبة المسرح مادامت الخشبة قد أحرقت واستحالت حطبا توقد به حروب جديدة يمخر دخانها أنوف الجماهير التي تظل متعطشة أن ترى الفخار يكسر بعضه دون أن تكون طرفا في معادلة الصراع وتوازنات المعركة؟

هل المشكلة إذن في النصوص أم في النفوس الغافلة عنها أم في الرؤوس المحشوة بفكر استهلاكي وجبن يكاد يتوراث؟

لا شك أن تحييد الفضاء الركحي وتحويله إلى مساحة تجريدية تستمد قيمتها من نجاعة الأداء التي تنهض عليها، وتجاوز أيقونة المكان التي يفرضها المسرح الدرامي، يعد فعلا ثوريا على شاكلة المشروع البريشتي الذي استند إلى آلية التغريب لتفعيل المسرح والخروج به عن تلك الأنساق الأرسطية المتغلغلة في الفعل المسرحي.

وهذا المنحى الملحمي في المشروع الونوسي الذي طالما راهن على الجمهور سيحمل صاحبه على طرح أسئلة جديدة تكون الإجابة عنها من خارج دائرة السلطة والشعب، لتعيد النظر في الفرد بما هو كيان اجتماعي و إمكان ثوري لا مشروع تغيير حتمي.

إن تواضع سقف الأحلام في هذا المشروع، لينبئ بقيمة التجريب على قاعدة التثاقف، فكما أنشأ بريشت مشروعه الملحمي على أساس الانفعال بالممثل الصيني الشهير الدكتور ماي لانغ فانغ، وأنشأ ونوس مشروعه على ضوء انفعاله بمشروع بريشت فإن تجارب التسييس اليوم لتنحت لها سبلا عبر فضاء معولم يمكن أن يستمدّ من تراث إنساني ومحلي سبلا في التوعية مكينة قد تتجاوز صخب الكلمة الناطقة إلى وهج الصورة الصامتة.

لقد ملّ جمهور المسرح كما جمهور السياسة تلك الحوارات الصاخبة أو يكاد، فلعله أميل اليوم إلى مسرح صامت تتغير فيه أفق الكلمة الفعل إلى آفاق الصّورة الفاعلة.

الخاتمة :

إن ما مارسه ونوس في نهاية الأمر هو أقرب إلى تسييس المسرح منه إلى المسرح السياسي، إلى حدّ أن هذا الاصطلاح قد اعتبر مجرّد حذلقة لغوية، إذ لا فوارق تفصل هذا المشروع عن التغريب البريشتي، إلا باعتباره حلما، فقد ظل الجمهور على سلبيته لا ينتج إلا ما تعوّد عليه المجتمع من انتظار ومتعة جاهزة لا ينتجها هو بقدر ما يتوقع أن يقدمها له الآخرون دون أن يشترك في تحمل المسؤولية إزاءها.

فعلى هذا النحو يظل الحلم في حدود تعرية التطابق الواضح بين البنية المسرحية والبنية السلطوية، فيتحول إلى سلطة موهومة تخرج من يد السلطان لتحلّ بيد الفنان، ويزحف بانتفاضة ظلت في مستوى التصوّر كسرا لمركزية الخشبة وتحويلا لها إلى الصالة فضاء للبث ومركزا للفعل ومصدرا للخطاب دون فعل التلقي وانفعال الفرجة.

إن المسرح التسييسي إذن استعارة كبرى دالها الفنان ومدلولها السلطان، إذ توزع الأدوار على نحو جديد توزيعا يهدف إلى استقطاب الجمهور بشكل نهائي، ظاهره تلقائية واختيار وهو في باطنه لا يزيد عن تحميل المسرح أكثر من طاقاته، و إجبار على ممارسة فعل سياسي يعرض عنه الجمهور نتيجة تراكمات من العسف والإرهاق وملاحقة لقمة الحياة.

المصادر والمراجع

1) بول شاوول: الكاتب المسرحي الكبير سعد الله ونوس في الذكرى العاشرة لرحيله -المستقبل- 8 أكتوبر 2007 لبنان.
2) عبلة الرويني : حي الطائر سعد الله ونوس دار ميريت للنشر 2005.
3) عبد الله العروي: مفهوم الدولة، المركز الثقافي العربي ط4 1988. ص120.
4) عبد العزيز حمودة: الحداثة والمسرح العربي، عالم الفكر، الكويت المجلد الحادي والعشرون العدد الثاني أكتوبر نوفمبر ديسمبر 1991 ص57.
5) م . ن: ص 58.
6) م . ن : ص 60.
7) أحمد العشري : مسرح برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي، عالم الفكر، الكويت المجلد الحادي والعشرون العدد الثالث يناير فبراير مارس 1992 ص39.
8) نجوجي واثيونجو: لعبة السلطة: سياسة الفضاء المسرحي ترجمة محمد السعيد القن، فصول عدد 61 شتاء 2003 ص 138.
9) م . ن: ص ن.
10) م . ن: ص. 147.
11) أحمد عثمان : قناع البريختية فصول المجلد الثاني العدد الثالث أبريل مايو يونيو 1982. ص 78.
12) أمين العبوطي: المسرح السياسي عالم الفكر الكويت المجلد 14 العدد 4 يناير فبراير مارس 1984. ص 83.
13) م . ن: ص 87.
14) م . ن: ص98.
15) سعد الله ونوس: مغامرة راس المملوك جابر دار الآداب لبنان ط6 2006 ص43.
16) محمد بدوي: تجليات التغريب في المسرح العربي، فصول المجلد الثاني العدد الثالث أبريل مايو يونيو 1982 ص91.
17) فؤاد دواره: نحو مسرح عربي جديد : حوار مع الكاتب السوري سعد الله ونوس، مجلة الهلال مصر أبريل 1977ـ ص 184.
18) م . ن: ص197.
19) أحمد جاسم الحسين: سعد الله ونوس في المسرح العربي الحديث، دار الكنوز الأدبية، بيوت لبنان ط 1ـ 1999ـ ص63.
20) سعد الله ونوس: مغامرة رأس المملوك جابر ص 43.
21) نجوجي واثيونجو: لعبة السلطة: سياسة الفضاء المسرحي ص139.
22) محمد بدوي : تجليات التغريب في المسرح العربي ص 97.

الإشـــارات الرّكحيّـــة
فـي «مغامـرة رأس المملـوك جابـر»

سرور الحشيشة (*)

«مغامرة رأس المملوك جابر» مسرحيّة لسعد الله ونّوس جعلها صاحبها مغامرة إبداعا في ما سمّاه «مسرح التّسييس». وللإشارة الرّكحيّة في نصّ هذه المسرحيّة أصل من المسرح الكلاسيكيّ وفرع في مسرح التّجريب الّذي يعني عند صاحبه «البحث عن مسرح أو خلق مسرح أصيل وفعّال في المناخ الاجتماعيّ السّياسيّ الرّاهن» (1)، ويعني عندنا اختبارا في الفنّ عناصره وتقنياته والطّرق الّتي يؤدّي بها مهامّه وغاياته. فأمّا الأصل فكون الإشارة الرّكحيّة نصّا في النّصّ المسرحيّ الّذي هو في جوهره الحوار. وإنّما ينشأ النّصّ الأوّل من النّصّ الثّاني فرجويّته وحكائيّته. وأمّا الفرع فخروج الإشارة الرّكحيّة في نصّ هذه المسرحيّة إلى تصنيف جديد نوعا ووظيفة. وإذا صحّ أنّ للمسرح العربيّ مرجعا فنّيّا تقنّنه مرحلة كلاسيكيّة فلن نرى في هذه الإشارات التّجريب حتّى نرى منها الكلاسيكيّ. وقد نصطلح على الضّرب المحاكي من الإشارات الرّكحيّة بالإشارات النّمطيّة. وإنّما النّمطيّة في هذا الضّرب من كون الوظائف الّتي تؤدّيها الإشارة الرّكحيّة تقليديّة تتوزّع بين فرجة وحكاية.

فأمّا الفرجة في النّصّ المسرحيّ فهي أساس المرئيّ تمثيلا وتخييلا. وهي لذلك وظيفة وصليّة تؤثّث المشهد المسرحيّ بوصفه مراوحة بين عمل القول وعمل الفعل. وللفعل ههنا مفهوم الحركة. والحركة في أدنى تمثيل لها تجسيد ركحيّ يشفع به القول سابقا محفّزا أو لاحقا متمّما أو مزامنا مخالطا. ومن فرجة الحركة دخول الشّخصيّة وخروجها وتصريفها المكانيّ باعتبار الأمام والخلف واليمنة واليسرة وغيرها من مؤشّرات التّوزّع الجسميّ للفضاء، وما يكون للأجسام المتوزّعة من أحوال تحدّد أشكال توزّعها، فضلا عمّا يكون للشّخصيّة من الهيآت ما ظهر منها وما لم يظهر. وهو الإقبال والإدبار والإسراع والإبطاء والتّكلّف والتّعجّل والتّمهّل والضّيق والجذل والانبساط والإطراق والإيماء والهمس والالتفات وما إلى ذلك من أحوال الذّوات أجسامها وأرواحها، ظواهرها وبوا طنها. وهو من قبيل «يتقدّم نحو رفيقه لاهيا ... مدندنا» (2). و«هامسا في أذنه، وعلى وجهه تتخايل ابتسامة الخبث»(3). و«متأفّفا» (4) و«منتبها إلى نفسه. بدأ يغضب» (5). و«مرتبكا. وفي غاية الحرج والضّيق»(6). و«وكان مطرقا»(7)

---

*) باحثة (تونس)

و«ساهما» (8) و«ويمضي مغنّيا وسط ذهول الآخرين» (9). و«بحركة ضجرة» (10) و«متردّدا» (11) و«يضحك» (12) و«فوجئ» (13) و«حزينا . . .كأنّه يتحدّث إلى نفسه» (14) و«يتكلّم بلا ضابط . . . الخوف والذّهول يموجان في عينيه ويختلجان في صوته» (15). و«يربّت على كتفه بتودّد ويبتسم» (16).

وأمّا الحكاية فهي أساس المرويّ في النّصّ المسرحيّ. والمرويّ، إذا اعتبرنا بأنّ النّصّ المسرحيّ مكتوب، مقروء. و أمّا إذا كان النّصّ ممثّلا بالعرض فهو أقرب إلى أن يكون مشاهدا أو مسموعا. ولا نتصوّر المسموع إلاّ جزءا من الفرجويّ لكون الفرجة وإن كان أساسها نشاط العين لا تعدم السّمع الّذي يؤثّر فصله عن المرئيّ في مفهوم المشهد وسبل تلقّيه.

و لا يخلو المرويّ وهو مسموع من كونه جزءا من الفرجة يشكّل المرئيّ، ولا يخلو وهو مرئيّ من الطّبيعة المشهديّة. فإمّا مسموع صائر إلى الحوار، وإمّا مجسّد صائر إلى المؤثّرات الفرجويّة الرّكحيّة ذات الطّبيعة المادّيّة. ويمثّل له في هذا الاحتمال بما يقدّ له من الدّيكور أو يدلّ عليه من الهيآت. كأن تتغيّر صورة الشّخصيّة من حال إلى حال دليلا على خروجها بمرّ الدّهر من طور إلى طور.

والإشارة الرّكحيّة النّمطيّة الّتي تؤدّي من الحكاية المسرحيّة مرويّها ممّا يكون دونه الحوار نصّا قصصيّا موضوعا وأسلوبا. و يعدّ النّصّ مهمّة الرّاوي الّذي توكل إليه مثل هذه الإشارات. ولنسمّه ههنا راوي الحكاية المسرحيّة. ومن الأمثلة على هذا الضّرب من الإشارات: «غرفة لهب حجرة ضيّقة معتّمة، ذات لون قاتم صديء فيها سلاسل وبلطات وسياط وقاعدة خشبيّة ثقيلة ملطّخة بألوان حمراء وسوداء. على أحد الجدران ثمّة رأس معلّق. وعلى حائط آخر علّق قناع مخيف . . . يجول جابر ببصره في أرجاء الغرفة وترتعش ملامحه رعبا . . .يبتدئ يتعرّق. لهب صامت. . . جامد. . .

وجهه معدن بارد ويبدو شديد اللاّمبالاة . . .»(17)، و«لهب يمسكه من ذراعه بعنف، ويجرّه وراءه. جابر مشدوه لا يعرف ما يقول. يبقى في الدّيوان الملك وابنه» (18).

فالموضوع في الإشارة الرّكحيّة الأولى اثنان المكان والشّخصيّة ،الغرفة ضيّقة معتّمة موحشة، ولهب صامت جامد بارد لا يبالي. وقد حدّدت الإشارة هذين العنصرين القصصيّين من منظور وصفيّ ساهم في إشاعة جوّ من الرّهبة ثقيل إنباء بالمصير الفاجع الّذي يجتمع عليه الحوار وكلام الحكواتي. إذ صورة المكان كما رسمتها الإشارة الرّكحيّة من صورة الشّخصيّة صاحبة المكان.

وأمّا المثال الثّاني فيحدّد في إطار المشهد الجاري شيئا ممّا يجري على الرّكح من عناصر الفرجة، وهو دخول شخصيّة «هلاوون» تصطحب شخصيّة جديدا ظهورها على الرّكح. وهذه وظيفة حركيّة فرجويّة يؤدّيها بعض الإشارة الرّكحيّة. وجاء البعض الآخر في الحكاية. إذ يصف الرّاوي لهبا الشّخصيّة الجديدة وصفا يدور على الملامح الخارجيّة.

والوصف إذ يقدّم لهبا يتنبّأ بمصير جابر، وهو إذ يتنبّأ بمصير جابر يحدث في الجمهور المتفرّج أثرا قد يبدو صدفة وما هو بالصّدفة. ويظهر هذا الأثر في احتجاجات الزّبائن على ما كان من أمر جابر مع لهب. ومثاله :

« ـ زبون 1: وجابر.

ـ زبون3: ماذا حدث له؟»(19).

وقد أدّت الإشارة الرّكحيّة بهذا الوصف وظيفتين أولاهما تفضي إلى الثّانية. فأمّا النّصّ فوصف يزرع بذور المصير الفاجع الّذي ستؤول إليه الأحداث في نهاية المسار الدّراميّ للحكاية المسرحيّة. وأمّا الأثر فموقف وانفعال دبّر لهما الكاتب تدبيرا كان له دور في سياق ما أراده بين الرّكحين من التّواصل وما أراده لهذه المسرحيّة من أن تكون إحدى تجارب مسرح «التّسييس».

والإشارات الرّكحيّة النّمطيّة بنوعيها الوظيفيّين الفرجويّ المرئيّ والحكائيّ المرويّ ذات اختصاصين زمنيّ ومكانيّ. فأمّا الزّمن فهو التّاريخ أو الماضي الّذي يكون زمن حكاية النّصّ. فكلّ ما يؤدّيه هذا الضّرب من الإشارات الرّكحيّة حتّى الفرجويّ حكائيّ. ولا اعتبار فيه

بزمني النّصّ والعرض بوصفهما من الحاضر. وأمّا المكان فهو الرّكح الأوّل من المسرح ركح العرض أوالتّمثيل.

و نجد في مقابل هذا الصّنف النّمطيّ من الإشارات الرّكحيّة في مسرحيّة «مغامرة رأس المملوك جابر» صنفا آخر يرد في سياق ما اصطلح عليه «بمسرح التّجريب». وقد نرى لهذا الصّنف التّجريبيّ من الإشارات ضربا أساسيّا اصطلحنا عليه بـ«إشارات الإخراج»، وضربا آخر هو ما يمكن أن يضارع من نصّ الحكواتي نصّ الإشارة الرّكحيّة.

فأمّا إشارات الإخراج فهي موزّعة بين الرّكحين فعلا ووظيفة. وهي في اختصاصها بالعرض والحكاية كالإشارات النّمطيّة. غير أنّ الأولى أغلب عليها العرض أو الفرجة، والثّانية أغلب عليها الحكاية. والإشارة الإخراجيّة هي الرّكح الأوّل ديكوره ومؤثّراته وحركة الممثّلين فوقه وأضواؤه وظلاله ،وهي الرّكح الثّاني زبائنه وكراسيه المتفرّقة

وقرقرة نراجيله وخادمه يروح بين النّاس ويجيء وأغانيه العتيقة وسعلاته الجافّة وأحاديثه الجانبيّة المبعثرة.

إنّ الإشارات الرّكحيّة الإخراجيّة هي الرّكحان وقد استحالا نصّا للقراءة. ومن إشارات الرّكح الأوّل : «يدخل خمسة ممثّلين... ثلاثة رجال وامرأتان يمثّلون جميعا أهالي بغداد في ذلك الزّمان. يتقدّمون من الزّبائن، ويتوزّعون أمامهم» (20)، و«بحركات بطيئة ينسحب الممثّلون خارجين من المكان» (21). وهي في الإعلان عن حركة الممثّلين على الرّكح من دخول أو انسحاب. ومن هذا الضّرب كذلك : «يدخل ممثّلان يحملان قطع ديكوربسيطة جدّا، تمثّل ما يشبه رواقا في قصر بغداد، ويمكن هنا وفي كلّ المشاهد التّالية الاستعاضة عن قطع الدّيكور بلوحات مرسومة، بعد تركيب المشهد. يلتقي الممثّلان في المقدّمة....»(22)، و«أثناء كلام الحكواتي يدخل الممثّلان اللّذان قاما بدوري الوزير والأمير عبد اللّطيف، هما الآن يمثّلان دوري الخليفة المقتدر باللّه وأخيه عبد اللّه. يضعان ما يحملان من قطع ديكور بسيطة تمثّل ديوان الخليفة، وهو شبيه جدّا بديوان الوزير. يتّخذان مكانيهما، وينتظران سكوت الحكواتي ...بعد لحظات» (23)، و«أثناء كلام الحكواتي يجري تركيب غرفة على المسرح لها باب ونافذة ضيّقة جدّا. النّافذة مشبّكة بالحديد، والباب مغلق يقف عليه حارس» (24)، و«يخرج الاثنان حاملين معهما قطع الدّيكور »(25).

وتأتي هذه الإشارات في الدّيكور وما أوكل إلى الممثّلين في سياق الفعل المسرحيّ التّجريبيّ من مهامّ جديدة ليست معهودة لهم في المسرح الكلاسيكيّ. ومثل هذه المهامّ حمل قطع الدّيكور قبل المشهد لتثبيتها أو حملها بعد المشهد للانصراف بها.

ومنها كذلك «يخفت الضّوء في القاعة، بينما يشتدّ على الكرسيّ الّذي يجلس عليه الحكواتي، سيتمّ المنظر على شكل تمثيل إيمائيّ وطقسيّ، فالحركات ذات إيقاع بطيء ومدروس جيّدا... يزيدها صمت الممثّلين ثقلا حتّى لتصبح شبيهة بطقوس غامضة وسحريّة. تمتزج الحركات بكلام الحكواتي، وتشكّل معها ما يشبه اللّحن الحزين.»(26). و هي في المؤثّرات الضّوئيّة الّتي تندرج ضمن ما يحقّق العنصر الفرجويّ من المسرحيّة.

و من إشارات الرّكح الثّاني خاصّة ما جاء على لسان راوي الإخراج في أجواء المقهى الّتي حرص الكاتب في نصّ الإشارة على توصية المخرج بإشاعتها. يقول : «نحن في مقهى شعبيّ ثمّة مجموعة من الزّبائن يتفرّقون على المقاعد المبعثرة في أرجاء المقهى ... معظمهم يدّخنون النّرجيلة ويشربون الشّاي ...و بينهم يروح الخادم ويجيء حاملا صواني الشّاي أو القهوة ...إنّه لن يتوقّف عن الرّواح والمجيء طوال السّهرة. يسيطر على المقهى جوّ من التّراخي والفوضى الشّعبيّة. وتسود ضجّة الكلام مختلطة بقرقرة النّراجيل وبأغان تنبعث من راديو عتيق في المقهى .»(27)، و«تنتهي أغنية، وتبدأ أغنية أخرى ...الضّوضاء تنتشر في المقهى. كلام وأحاديث جانبيّة وقرقرة نراجيل وسعلات جافّة. وأحيانا نسمع بعض الحوارات الجانبيّة الّتي تعلو فوق الأغنية» (28).

ومن هذه الإشارات ما يجيء حوارا بين الكاتب والمخرج تذكيرا بما جعله الكاتب مدخلا إلى المسرحيّة تحت عنوان «هوامش للعرض والإخراج». إذ يقول سعد اللّه ونّوس : «وكما قلت في الملاحظات السّابقة ليست هناك ساعة معيّنة للبدء .فالأغاني الّتي تذاع يمكن أن تطول فترتها أو تقصر حسب تقدير العاملين في المسرحيّة. كما سيتمّ اختيار هذه الأغاني عند تقديم العمل ووفقا للظّروف التي يقدّم فيها» (29). وتتخلّل مثل هذه الإشارات حوار الزّبائن في الفضاء المسرحيّ الثّاني. من ذلك : «الخادم يحمل صينيّة عليها عدد من كؤوس الشّاي . . . يضع كوبا أمام الحكواتي . . . ويوزّع الباقي . . . ثمّ يعود بعد قليل حاملا موقد الفحم ليوزّع الجمرعلى النّراجيل»(30)، ومنه «يستقرّ المؤشّر على المحطّة . . . ويتوضّح غناء أمّ كلثوم وهي تكرّر الحبّ كده. العمّ مونس يرقب الزّبائن ويهزّ رأسه بينما يشرب الشّاي بهدوء. تستمرّ الأغنية بضع دقائق هي تقريبا فترة الاستراحة، و من حين لحين نسمع آهة «يا سلام». بعد الاستراحة. يخفت صوت الغناء ويصبح خلفيّة»(31).

ومنها ما ينقل الأعمال الّتي يقوم بها زبائن المقهى وخادمه على الرّكح مثل «و ينسحب الزّبائن واحدا بعد الآخر وهم يحيّون «أبو محمّد». لا يبقى سواه . . . يرتّب الطّاولات قليلا . . .ثمّ يقوم بحركة إغلاق المقهى . . . . »(32)، وما يكون من أعمال الحكواتي على الرّكح الثّاني مثل «رافعا يده للجميع» (33)، و«يتقدّم بحركة بطيئة حاملا بيده كتابا سميكا وعتيقا . »(34)، و«تخفت الأغنية ثمّ تتوقّف بعد وقت، يأخذ العمّ مونس مكانه ويضع كتابه في حجره. . . . .كلّ شيء يتمّ بعفويّة الخادم يحضر الشّاي للعمّ مونس »(35)، و« يعلو صوته ويحاول السّيطرة على الضّوضاء» (36)، وما يكون منها بين ركحي المسرح يصل بين حكاية الرّكح الثّاني حكاية الحاضر وحكاية الرّكح الأوّل حكاية التّاريخ، وهو مثل «تنفجر قهقهة السّيّاف كقهقهة عفريت . . . ثمّ يرمي الرّأس للحكواتي فيلتقطه ويضعه بين يديه . . .بينما يخرج السّيّاف حاملا معه الدّيكور. . . . »(37)، و«ينظر إلى الرّأس ويقرأ ما هو مخطوط عليه . »(38)، «و يعمّ الصّمت فترة مديدة ، ثمّ ينهض الرّجل الرّابع من بين القتلى ويقف قرب الحكواتى، بعد قليل تظهر زمرّد في الطّرف الآخر، فيناولها الحكواتي رأس المملوك جابر تحتضنه وتقبّله. وبحركات بطيئة كالطّقوس يتقدّم الثّلاثة من الزّبائن تتوسّطهم زمرّد الّتي تحمل الرّأس بين يديها ووراءهم كوم الجثث»(39).

وتكون هذه الإشارات الإخراجيّة الفرجويّة على ضربين بحسب طبيعة المؤثّرات الّتي ينقلها نصّ الإشارة. فهي بين مؤثّر صوتيّ يمثّل من المشهد الجانب السّمعيّ ومؤثّر بصريّ يمثّل منه الجانب المرئيّ. وقد نضيف مؤثّرا آخر هو مؤثّر الشّمّ الّذي يؤثّث من خلال ما تعبق به المقهى من روائح الشّاي والنّراجيل جانبا روائحيّا يدخل في تخييليّة المشهد.

و لإشارات الإخراج ضرب آخر تغلب فيه الحكاية على الفرجة. ومنه «خلال كلام الحكواتي توضع قطع ديكور تمثل ديوان الوزير. قاعة فاخرة الرّياش والأثاث. يظهر في الدّيوان الوزير ومعه أحد أصحابه، عبد اللّطيف أحد أمراء بغداد ذوي الغنى والنّفوذ. الوزير تجاوز الأربعين، وهو بدين، وفي تقاطيع وجهه لؤم قديم ومزمن منقبض الأسارير، يمور في عينيه حقد كظيم. . . يبدو شديد القلق والانفعال . . . يجلس لحظة، ثمّ ينهض بعصبيّة فيدورفي أرجاء القاعة . . . »(40)، و«يدخل ممثّلان يحملان قطع ديكور بسيطة جدّا تمثل ما يشبه رواقا في قصر بغداد. ويمكن هنا وفي كلّ المشاهد التّالية الاستعاضة عن قطع الدّيكور بلوحات مرسومة، بعد تركيب المشهد. يلتقي المثلان في المقدّمة. الأوّل يمثل المملوك جابرا. شابّ تجاوز الخامسة والعشرين من عمره معتدل القامة شديد الحيويّة، يمتاز بملامح دقيقة وذكيّة، في عينيه خاصّة يترامى بريق نفّاذ يوضح انطباع الذّكاء ويؤكده. أمّا الثّاني فهو المملوك منصور في حوالي الخامسة والثلاثين من عمره أو أكثر قليلا. قامة قصيرة، وبنية قويّة، ملامح وجهه تشفّ عن وداعة وطيبة»(41).

و الغالب على هذا الضّرب من الإشارات أنها تتعاقب

فيها وظيفتان. الأولى هي الإعلان عن ظهور الممثلين على الرّكح أو انسحابهم منه، والثانية هي تقديم الشّخصيّة المسرحيّة الّتي سيتقمّص الممثل الظّاهر على الرّكح دورها. على أنّ العنصر الأدبيّ من هذه الإشارات لا يكون حكائيّا صرفا، بل يأتي مراوحة بين المرويّ والمرئيّ. إذ ينقل راوي الإخراج صورة الشّخصيّة كما خيّلها الكاتب في أصل الحكاية وأخرجها المخرج في إطار العرض المسرحيّ. وقد تكون الإشارة الرّكحيّة من هذا الضّرب نصّا في الحكاية ولا فرجة. وهي آنذاك بين النّمطيّ والتّجريبيّ. إذ النّصّ فيها أدبيّ. وهو إمّا من القصّة المسرحيّة ممّا يجري على الرّكحين قولا وفعلا، وإمّا من الإخراج ينقله راو مهمّته رواية ما يجري على الرّكح وهو إخراجيّ، وإن كان الأصل فيه أن يكون مرويّا حكائيّا.

و من الأمثلة على ذلك الإشارة الّتي قدّمت شخصيّة الحكواتي أوّل ما ظهر على الرّكح: «العمّ مونس رجل تجاوز الخمسين .حركاته بطيئة. وجهه يشبه صفحة من الكتاب القديم الّذي يتأبّطه .التّعابير في ملامحه ممحوّة، حتّى ليحسّ المرء أنّه بإزاء وجه من شمع أغبر. عيناه جامدتا النّظرة، ورغم اختباط لونيهما فإنّهما توحيان بالحياد البارد .على العموم ...أهمّ تعبير يمكن أن نلحظه في وجه مونس الحكواتي هو الحياد البارد الّذي سيحافظ عليه تقريبا خلال السّهرة كلّها»(42).

و لمّا كانت العلاقة بين مساحتي المسرح مساحة العرض ومساحة الفرجة علاقة حواريّة تقوم على التّواصل بين جمهور الممثلين في فضاء العرض وجمهور المتفرّجين في فضاء الفرجة وكان ما يجري في الفضاء الثّاني امتدادا للحكاية المسرحيّة الّتي هي حكاية الماضي تمتدّ إلى الحاضر أو حكاية الرّكح الأوّل تنتشر على الرّكح الثّاني وكان الزّبائن بهذا المعنى ممثّلين مدرّبين على أدوارهم (43) يمكن اعتبار الحكواتي شخصيّة مسرحيّة تؤدّي دورها على الرّكح الثّاني أو هي في محلّ مّا بين الرّكحين. ويصبح دور الحكواتي في ضوء ذلك جزءا من الحكاية كما كان جزءا من الرّكح. وصورة الحكواتي كما جاءت في نصّ الإشارة الرّكحيّة شيء من تخييليّة الحكاية حكاية التّاريخ ماضيا وحاضرا وشيء من حكاية الإخراج حكاية الرّكح عرضا وفرجة.

و قد نرى في إشارات الإخراج نوعا رابعا يتخلّل كلام الحكواتي ويكون تجسيدا له على سبيل المراوحة بين المرويّ والمرئيّ. وهو من نحو « ...وكان الوزير وكأنّه على جمر. يبدو نافذ الصّبر. وفي كلّ يوم ينفتح له باب الغرفة (الحارس ينحني ويفتح الباب أمام الوزير الّذي يدخل) فيدخل على جابر ...(يخرج الوزير. تحيّة احتفاليّة من الحارس. ينغلق الباب)... قد استطاعت زمرّد بعد تعب وجهد، أن تجعل الحارس يغمض عينيه وأن تسرق لحظات من وراء النّافذة تتحدّث خلالها مع المملوك الّذي يخفق قلبها لمجونه وحسن كلامه. (تكون زمرّد قد ظهرت واقتربت بخطوات حذرة من النّافذة الصّغيرة. تبرز مشيتها مفاتن صبيّة يضجّ جسدها بالحياة، على وجهها نقاب نصفيّ لا يخفي جمال عينيها ولا القلق الّذي يطلي سوادهما)» (44). ومن هذا النّوع إشارات المشهد الأخير مثل: «تتمّ رواية هذا المقطع على صوت خبب الخيول وصليل السّيوف وصيحات الرّعب. بين حين وآخر، يندفع بعض الّذين نعرفهم ممّن مثلوا عامّة بغداد أو سواهم الرّجل الأوّل، الثاني، الثالث، الرّابع، المرأة الأولى، الثانية، ياسر، أحد الحرّاس ... كلهم يدخلون وهم يصرخون ويمثلون إيمائيّا تلقّي الطّعنات أو هتك العرض، المرأة الثانية تمثل عمليّة الهتك، وتسقط ممزّقة الثياب مفتوحة السّاقين ...يتكوّمون بعضهم فوق بعض أمام الزّبائن، جثثا وأجسادا مهتوكة. يغادر الحكواتي وهو يروي هذه المقاطع كرسيّه ويجول بين الأجساد الّتي تتكدّس »(45)، و«ويعمّ الصّمت فترة مديدة، ثمّ ينهض الرّجل الرّابع من بين القتلى ويقف قرب الحكواتي، بعد قليل تظهر زمرّد في الطّرف الآخر، فيناولها الحكواتي رأس المملوك جابر ...تحتضنه وتقبّله، وبحركات بطيئة كالطّقوس يتقدّم الثّلاثة من الزّبائن ... تتوسّطهم زمرّد الّتي تحمل الرّأس بين يديها، ووراءهم كوم الجثث...» (46).

وهذا النّوع أولى بالمرئيّ. غيرأنّ المرئيّ فيه يكمّل المرويّ من خلال الوظيفة التّجسيديّة. إذ يصوّر نصّ الإشارة المشهد الإيمائيّ الّذي يصاحب ما يرويه الحكواتي مصاحبة الغاية منها تجسيد الحكاية على النّحو الّذي يكون منه إثارة المتفرّج ودفعه إلى الحوار دفعا.

و ربّما احتملت الإشارة الرّكحيّة الواحدة في هذا النّصّ ما يزيد على التّصنيف الواحد. وهذا التّعدّد في تصنيف النّصّ الرّكحيّ تفسّره طبيعة المشروع الّذي تتنزّل فيه «مغامرة رأس المملوك جابر». إذ تعتبرهذه المسرحيّة إحدى تجارب مسرح التّسييس نصّا وعرضا. ولمّا كان التّسييس في المسرح مفهوما فنّيّا يقوم على تصوّر جديد للعلاقة بين الفضاءين المسرحيّين فيه يكون المسرح حوارا بين العرض والفرجة مثّل نصّ الإشارة الرّكحيّة مجالا من النّصّ المسرحيّ يمكن أن يحقّق شيئا ممّا يتطلّع إليه «مسرح التّسييس».

وقد جاءت الإشارات الرّكحيّة في هذه المسرحيّة نصّا حافلا بـ«التّجريب المسيّس». فهي بين كلاسيكيّ نمطيّ وتجريبيّ حديث ومرويّ ومرئيّ. وللكاتب فيها مخاطبون هم قارئ ومتفرّج ومخرج. ومن دلائل هذا التّنوّع الوظائفيّ في نصّ الإشارة الرّكحيّة عنده ما تشغله مخاطبات الحكواتي في النّصّ المسرحيّ. فالحكواتي على حياد غريب جعل هذه الشّخصيّة في وضع مشكل، فلا هو من الزّبائن بعض جمهور الصّالة ولا هو من الممثّلين جمهور العرض.

و لئن طرحت شخصيّة الحكواتي ازدواجا تصنيفيّا فإنّ ما يأتيه على الرّكح من القول والفعل ضرب من الاختيار الفنّيّ الّذي رأى فيه سعد الله ونّوس تجربة التّسييس في الجنس المسرحيّ. فمخاطبات الحكواتي ليست من الحوار إلّا نادرا. وهي في أغلبها مخاطبات يحقّق فيها الحكواتي وظيفة الرّواية. فأمّا ما كان من حواره مع الزّبائن فهو من تلك الحوارات الجانبيّة الّتي لعبت دورا في تهيئة الجوّ المناسب للعرض. وهي حوارات قصيرة عابرة من نحو:

«ـ زبون 2: يا عيني على أيّام الظّاهر.

ـ زبون1 : أيّام البطولات والانتصارات.

زبون 3: أيّام الأمان وعزّ النّاس وازدهار أحوالها.

ـ زبون 2: من زمان ونحن ننتظرسيرة الظّاهر؟

ـ زبون 1: إي يا عمّ مونس ...هل تحمل سيرة الظّاهرأم لا؟

ـ الحكواتي : (بهدوء، وهو يشرب الشّاي) ما جاء دور الظّاهر بعد .

الزّبائن : (أصواتهم مختلطة):ـ ما جاء دور الظّاهر بعد؟

ننتظرها منذ نهاية الصّيف الماضي.

ـ كلّ مرّة نطلبها تقول ما جاء دور الظّاهر بعد ؟

بالله قل لنا ...متى سيأتي دور الظّاهر إذن ؟

ـ الحكواتي : قدّامنا حكايات كثيرة قبل أن نصل إلى سيرة الظّاهر . »(47).

«زبون 1 : اقلب صفحات كتابك يا عمّ مونس وافتح على سيرته.

ـ الحكواتي: (نفس الصّوت الهادئ) الحكايات مربوطة بعضها ببعض. لا تأتي واحدة قبل الأخرى. سيرة الظّاهر يجيء دورها عندما نفرغ من قصص الزّمان الّذي بدأنا حكايته .

ـ زبون 2: أيّ زمان

ـ الحكواتي : زمان الاضطراب والفوضى.

ـ زبون 2 : هذا الزّمان نعيشه.

ـ ....

ـ زبون 2: حكاية البارحة كانت كئيبة يسودّ لها قلب السّامع.

ـ هذه الحكايات ضروريّة.

ـ الزّبائن :ضروريّة .

ـ الحكواتي : وينبغي أن نرويها .

ـ زبون 2: لماذا ينبغي أن نرويها؟

ـ الحكواتي : لأنّها ...في تسلسل الكتاب، هي الّتي تقود إلى زمن الحكايات المفرحة ... لكلّ شيء أوان، وسيرة الظّاهر دورها بعد قصص هذا الزّمان. لاتخافوا

. . . ستأتي سيرة الظّاهر . . . و ستسمعونها ليلات وليلات . . . لكنّ القصص مرهونة بتسلسلها وأوانها . . . لكلّ قصّة أوان (يفرغ من فنجان الشاي) والآن . . . نفتح الكتاب، ونبدأ بالسّلام على النّبيّ . . . » (48).

«ـ الحكواتي : وهنا نستأذن المستمعين الأكارم باستراحة قصيرة نشرب فيها فنجانا من الشاي. طبعا من يشاء الخروج لقضاء حاجة يستطيع الخروج، ومن يشاء البقاء يمكنه أن يبقى . . . (تنفر من بين الزّبائن تعليقات وردود فعل سريعة . . .).

ـ زبون : لا . . . باللّه عليك كمّل.

ـ زبون 3: نريد أن نعرف بقيّة الحكاية.

ـ زبون 1: دائما تقطعهافي لحظة حرجة.

ـ زبون 2: هات شاي للعمّ مونس.

ـ زبون 1: تستطيع أن تشرب الشّاي وأنت تقرأ.

ـ الحكواتي : لا تخافوا. . . سنكمل القصّة . . . دعوني استردّ أنفاسي قليلا.

ـ زبون 3: اتركوه على راحته . . . لن يغيّر العمّ مونس عاداته.

ـ زبون 2: هات نارة يا أبو محمّد.

ـ الخادم : حاضر». (49).

ولئن مثلت هذه الحوارات في الأصل ركنا أساسيّا ممّا أقام عليه الكاتب تجربة التّسييس في هذه المسرحيّة فإنّهالا تخرج عن الحكاية المسرحيّة الّتي هي النّصّ نفسه وقد امتدّ إلى جمهور الصّالة . إذ الحكاية حكايةالمتفرّج يؤدّيها الممثّل متقمّصا دور الشّخصيّة التّاريخيّة، وهي حكاية الماضي على الرّكح الأوّل يكرّرها الحاضر على الرّكح الثاني.

وأمّا ما كان من مخاطباته يروي فيه الحكاية المسرحيّة فهو من تلك الإشارات الرّكحيّة النّمطيّة الحكائيّة نصّا وموضوعا. ونحو ذلك : «يتجمّد المشهد كلّه على صوت الحكواتي. يخرج هلاوون، ثمّ يعود . . . وتتمّ الحلاقة بحركات قاسية وعبر مشهد إيمائيّ، تلاحق الحركات فيه كلمات الحكواتي»(50)، و«يدخل هلاوون ومعه لهب، وهو رجل ضخم الجثّة أقرع الرّأس، له شاربان كثّان ووجه جامد الملامح مخيف. . . »(51)، و«يمسك الملك منكتم يد ابنه هلاوون ويخرجان معا . . . » (52). وهو من نصّ الرّاوي في الحكاية المسرحيّة. وأمّا ما كان من نصّ الحكواتي فهو: «و خرج هلاوون وعاد يحمل موسى. وبيد يعجّلها الفضول حلق لجابر شعره، فبانت تحته رسالة الوزير مخطوطة بمداد لا يمحى. وقرأ الملك منكتم الرّسالة ثمّ أعاد قراءتها، وجابر مطرق في الأرض حابسا أنفاسه وحالما بالعودة. وهمس الملك لابنه بكلمات لم يسمعها أحد، فخرج هلاوون مرّة أخرى من الدّيوان»(53). وبين النّصّين مضارعة تتمثل في أنّ الرّاوي والحكواتي جميعا يعلنان سردا عن دخول الممثل الّذي يتقمّص دور هلاوون وخروجه. غير أنّ ما يكون من الأوّل ركحيّ فرجويّ، وما يكون من الثاني حكائيّ قصصيّ. وهذا إذا اعتبرنا بالمسرحيّة عرضا. وأمّا إذا اعتبرنا بها نصّا فيمكن إلحاق نصّ الحكواتي في هذا السّياق بنصّ الإشارة الرّكحيّة. إذ لولا كان النّصّ منسوبا إلى الحكواتي لكان اعتباره إشارة ركحيّة الصّوت فيها لراوي الحكاية المسرحيّة أولى من اعتباره نصّا تقوله إحدى شخصيّات الرّكح.

إنّ التّسييس فنّ من التّجريب. وللمبدع في « مغامرة رأس المملوك جابر «مغامرة من» التّجريب المسيّس «جعل فيها الإشارة الرّكحيّة نصّا وسيلة غايته الحوار فرجة وحكاية . و الإشارات الرّكحيّة في هذه المسرحيّة ضروب يتكامل فيها المألوف وغير المألوف في تحرير الفضاء المسرحيّ من الازدواجيّة الرّكحيّة والحكائيّة. إذ الإشارة تقنية مسرحيّة تشغل في النّصّ مساحة معتبرة من التّواصل المسرحيّ بين الرّكحين. فالحوار الّذي هو الحكاية صار اثنين حوار الممثلين وحوار الزّبائن، والفرجة الّتي هي الرّكح العارض صارت ركحين ر كح الشّخصيّة وركح المتفرّج.

و لّما كانت الإشارة الرّكحيّة نصّا في فرجويّة الحكاية كان بها العرض حوارا حكائيّا متواصلا بين الممثّلين والمتفرّجين، وكانت الفرجة منها على قدر المسرح فضاءيه. وإنّما الإشارة الرّكحيّة في كلّ ذلك بعض من مغامرة التّجريب مغامرة التّسييس.

المصادر والمراجع

ـ سعد اللّه ونّوس، مغامرة رأس المملوك جابر، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطّبعة السّادسة، 2006.

ـ سعد اللّه ونّوس، بيانات لمسرح عربيّ جديد، دار الفكرالجديد، لبنان، 1988.

1) بيانات لمسرح عربيّ جديد، سعد اللّه ونّوس، ص96

2) مغامرة رأس المملوك جابر، سعد اللّه ونّوس، ص 59

3) نفس المصدر، ص 60

4) نفس المصدر، ص 60

5) نفس المصدر، ص 66

6) نفس المصدر، ص 67

7) نفس المصدر، ص78

8) نفس المصدر، ص 92

9) نفس المصدر، ص 94

10) نفس المصدر، ص97

11) نفس المصدر، ص 142

12) نفس المصدر، ص 144

13) نفس المصدر، ص 145

14) نفس المصدر، ص 146

15) نفس المصدر، ص159

16) نفس المصدر، ص 160

17) نفس المصدر، ص 159

18) نفس المصدر، ص 156

19)نفس المصدر، ص 158

20) نفس المصدر، ص 56

21) نفس المصدر، ص 58

22) نفس المصدر، ص 59

23) نفس المصدر، ص 123

24) نفس المصدر، ص 133

25) نفس المصدر، ص95

26) نفس المصدر، ص111

27) نفس المصدر، ص 47

28) نفس المصدر، ص 48

29) نفس المصدر، ص ص47 - 48

30) نفس المصدر، ص 118 - 119

31) نفس المصدر، ص 121

32) نفس المصدر ،ص 168

33) نفس المصدر ،ص 50

34) نفس المصدر، ص 50

35) نفس المصدر، ص ص51ـ 52

36) نفس المصدر، ص162

37) نفس المصدر، ص 163

38) نفس المصدر، ص 163

39) نفس المصدر، ص 166

40) نفس المصدر، ص 96

41) نفس المصدر، ص 59

42) نفس المصدر، ص 51

43) نفس المصدر، هوامش للعرض والإخراج، ص 44

44) نفس المصدر، ص 133

45) نفس المصدر، ص ص 164 - 165

46) نفس المصدر، ص 166

47) نفس المصدر، ص ص 52 - 53

48) نفس المصدر، ص ص 53 - 54

49) نفس المصدر، ص ص117ـ 118

50) نفس المصدر، ص 155

51) نفس المصدر، ص 156

52) نفس المصدر، ص 158

53) نفس المصدر، ص 155

مقاربة في خصائص الدّور والأداء في المسرح
(من النصّ إلى العرض)

بسمة الفرشيشي (*)

المثل مقلد بمسؤولية أخلاقية واجتماعية عالية، من ناحية أن أداءه هو بالأساس تحويل الباطل إلى حقيقته... وإعادة تنظيم العالم من خلال متانة القصة الخيالية التي يجسّدها.

روبار أبي راشد

المثل، هذا الوسيط الإنساني الذي تحدثنا المسرحية بلسانه، هو الذي يضفي على الفنّ نظرته وعمقه وإنسانيته ممّا لا يصل إليه أي شيء يحتمل أن يحققه أصباغ المصوّرين أو حجارة المثالين أو أصوات المطربين.

شلدون تشيني

فنّ الممثّل هو فنّ من أقدم فنون المسرح، ثمّ والأهم من ذلك، هو فن لم يرتبط منذ النشأة ببقية الفنون المسرحية الأخرى فحسب، بل ارتبط كذلك ارتباطا وثيقا بجميع التطورات الفكرية التي غيرت معالم البشرية من علوم وفلسفات مختلفة ألمت بكل كبيرة وصغيرة في الإنسان. ومن هنا كان لا بدّ لمن يعانق هذا الفن أن يلّم إلماما كافيا بالمسرح وبتاريخه الجامع وبالمدارس والاتجاهات التي عرفها منذ أقدم العصور إلى اليوم، ومن أجل النهوض بالمسرح وجعله فنّا تقدميا مبصرا سعى المبدعون المسرحيون في جميع بلدان العالم التي عرفت المسرح وتمرّست به إلى «تثقيف» ممثليهم، فكانت مبادرات الكلاسيكيين الإليزابيثيين والإسبانيين والفرنسيين في هذا الشأن عظيمة بحيث -ولولاها- لما تحركت هواجس التجريبيين المعاصرين منذ بداية القرن العشرين -غربيين كانوا أو عرب- من أجل إنشاء مسارح مؤسسة عرف فيها فن التمثيل أمهر مدرسيه - إن لم نقل منظريّه- لإيمانهم بأن الممثل هو أشدّ المتصلين بالمسرح حاجة إلى «الإدراك والمعرفة».

ولعل هذه الفكرة هي التي دفعتنا إلى تأليف هذا المقال إيمانا منّا بأنّ الموهبة وحدها لا تكفي لخلق ممثل متميز، إذ لا بدّ من الثقافة العلمية والعملية لصقل الموهبة من

*) جامعية (تونس)

ناحية ولزرع روح من الوعي والمسؤولية في الممثل حتى يتمكن من استخدام طاقاته الإبداعية والحسية الكامنة فيه عن خبرة ودراية. ومن هذا المنطلق حاولنا من خلال هذه السطور وضع صورة لما يتصل به فن التمثيل من مسائل ووسائل وأساليب مختلفة والتي عندما نحسن فهمها ثم توظيفها فإنها تفتح الممثل على ميادين عديدة من مجالات الفكر والكلام والحركة وتمكينه من اكتشاف آليات التناسق والتناسب والانسجام وحسن الإيقاع بينه وبين نفسه، وبينه وبين الدّور الذي يؤدّيه وبينه وبين بقية الممثلين ممن يشاركونه حضوره الركحي وبينه وبين الجمهور وبين الفعل المسرحي الذي لا يقوم أساسا إلا عليه وبينه وبين ما يتلفظ به من كلام وما يقوم به من حركة وما يغمره من مشاعر وأحاسيس.

I - جدلية الحوار بين الممثل والشخصية

1 ـ الملامسة الأولى :

تُعد قراءة ودراسة النص المسرحي بالنسبة للممثل من الخطوات الأولى والأساسية لإعداد الدّور مهما كانت قيمته من حيث النوعية أو الكمية، فاستخراج الخطوط الرئيسية للمسرحية وللأفعال والأحداث التي تتعلق بها هي عملية لازمة حتى يتضح الهدف الأساسي من الأثر في ذهن الممثل من البداية وخلال المسرحية وحتى النهاية. وفي الأثناء يكتشف الممثل تدريجيا الحالات والمواقف والصراعات التي بنيت على أساسها شخصيات المسرحية، ومن ثمة تحديده لمعالم الشخصية التي سيتولى أداءها وعلاقتها بالخط الرئيسي للأحداث والشخصيات الأخرى.

في هذه المرحلة من الإعداد يلتقي الممثل بالشخصية ككائن ورقي/وهمي/معنوي يحمل مجموعة من الرموز والدّلالات، فهو أمام بنية نفسية وانفعالية «مكتوبة» وضع فيها كاتبها الكثير من خياله وتجربته مستعينا في ذلك بالمخزون الهائل للتجربة الإنسانية المتراكمة عبر التاريخ والواقع وبالرغم من أن وجود هذه الشخصية مرتبط بمؤلفها في مرحلة أولى ثم بقرائها (المخرج والممثل)، إلا أنها تمتلك سلطة لا محدودة، تلك السلطة التي يقول عنها دولان «يخضع لها كل من المبدع والمؤدّي» مدّة من الزمن حتى يجعلان الشخصية ناطقة باسمها «فتبعث فيها الحياة من جديد على خشبة العالم (1) ومن هنا فإنّ ملامسة الممثل الأولى للشخصية يجب أن تقوم على التبني الكلي لبنيتها دون أن تكون لديه رؤية عامة أو حكم مسبق عليها لأنها في نهاية الأمر هي التي تملك النفوذ والفعل وهي التي تمسك بيده وتقوده. مثلما أمسكت بيد المؤلف وقادته ومثلما ستمسك بيد المتفرج وتقوده فالرؤى والأحكام يمكن أن تكون حقا على المخرج في أغلب الحالات ولكن في تعامل الممثل مع الشخصية من المفروض ألا يسقط عليها ما طاب له من أجوبة بل عليه أن يتبع أهواءها ويتعلق بها لا العكس، وعليه كذلك أن يسألها باستمرار وأن يهتم بحياتها اهتماما دقيقا دون إقصاء أي بعد من أبعادها الاجتماعية والنفسية والجسمانية... ومتى توصّل إلى ذلك اتضحت له خطوط فعل الشخصية وبالتالي تتضح له واجباته نحو هذا الفعل:

أ - اكتشاف حالات الصّراع والتحول في مسار الشخصية وتغير أفعالها.

ب - التعرف على خصوصيات الفترة الزمنية التي كتبت فيها المسرحية ومكانة وموقف الكاتب من تلك الفترة التي تركتها على شخصياته وحين يتعلق الأمر بمسرحية كلاسيكية مثلا من المفروض التساؤل عن فترة عرض أحداث هذه المسرحية (الآن وهنا) التي قد تختلف بشكل أو بآخر عن تاريخ تأليفها

ج - استقراء العلاقة بين واقع الشخصية وبين واقع الممثل نفسه لكي يتمكن من تحديد نقاط الاختلاف والتشابه بينه وبينها وإيجاد الوسيلة (أو الوسائل) المعينة على خلقها.

2 - مرحلة إعداد الدّور :

تنقسم هذه المرحلة إلى محطات عديدة تختلف باختلاف الطرق المتعمدة من قبل المخرج أو الممثل والتي

غالبا ما تضبطها طبيعة الشخصية التي ترتبط بدورها بالفكرة الرئيسية للمؤلف أو الهدف الأساسي من العرض، وعلى مدى هذه المرحلة يعيش الممثل فترة لا تخلو من العناء والحيرة بحيث يصفها دولان بذلك «العمل الداخلي الأغبر الذي يقوم به الممثل الجيّد أثناء التمرينات... وفي تلك الأثناء كثيرا ما يكون كالذي يسير أثناء نومه وهو يتهجي النص ويتعثر ويخطئ بدون حساب ويعجز عن تنفيذ أبسط الحركات» (2) إلا أن المجهود الذي يقوم به الممثل هنا والشبيه «بعملية توليد بطيئة غالبا ما لا ينال الرضا» (3) لا بدّ منه وفي كل الحالات فهو يلهم الممثل ويقرّبه شيئا فشيئا من الشخصية الملهمة بعد سبره لكلماتها ووضعياتها، بعد أن تفحصها جيّدا، بعد أن بحث في معانيها الحقيقية، بعد أن اكتشف مفاتيح سلوكياتها وهي تفعل، بعد أن تخيل لها تسريحة شعر ما أو مشية ما أو صوت ما يليق بكينونتها. وعلى هذا الأساس تنطلق عمليّة البناء الحقيقية للشخصية والتي يعتمد فيها الممثل على إحدى الصيغتين التاليتين: البناء «بالإنشاء» أو البناء «بالتقريب» (4).

أ - صيغة الإنشاء :

يصف محمد مومن الإنشاء على أنّه «يستوجب من الممثل السفر والترحال، الذهاب للشخصية أي تغيير ملامحه الخاصة وتبديل حركاته وتصرفاته وصوته وكل سماته المميزة. يمكن الحديث في هذه الحالة عن تأليف أو تأسيس لهوية جديدة هي هوية الكائن الوهمي المسمّى بالشخصية» (5). ثم يضيف «في حالة الإنشاء نلاحظ أنّ الممثل يتنازل عن هويته لفائدة هوية أخرى («أنا» لست «أنا» وإنّما «هو») (6). وتتعلق صيغة الإنشاء بصفة خاصة بالشخصيات التي تختلف تركيبتها تماما عن طبيعة الممثل، فدور العجوز مثلا يعتبر دورا إنشائيا un rôle de composition بالنسبة لممثل شاب كما أن أدوار الشخصيات الخارقة للعادة بمعنى fantastiques فإنّما تتطلب تحوّلا جذريا على جميع المستويات هيأة وسلوكا...

إلاّ أنّ صيغة الإنشاء لا ترتبط فقط باختلاف طبيعة الدور المؤدّى فهي ضرورية ولازمة في كل الحالات.

ب - صيغة التقريب :

إن كان الإنشاء هو مرحلة «تغريب» بالنسبة للممثل فإن التقريب هو تمسك الممثل بهويته بحيث يصبح الـ «هو» ليس «هو» وإنّما «أنا» (7) «وفي هذه المرحلة يعفى الممثل من السفر والترحال نحو الشخصية» وكأنّنا هنا بالشخصية تُسفر نحو الممثل» فتأخذ من مميزاته الجسمية والصوتية الكثير.

ولكن ومهما اختلفت الصيغتان فإنهما عند الممثل الواحد أثناء إعداده أو قيامه بنفس الدّور وهذا ما تعبّر عنه آن أبرسفالد بـ «جدلية الأداء» الكامنة في ذلك الجدل وذلك الحوار «بين الجسد الحقيقي للمثل والشخصية الخيالية التي يرسمها بواسطة هذا الجسد» (8). وفي قدرة الممثل على «التلاعب بهذين الجسدين راكضا بين فضاءين متناسيا الحدود بين الوهم والحقيقة، بين الخيال والواقع» (9). ولا شكّ وأن لعملية استقراء العلاقة بين واقع الشخصية وبين واقع الممثل التي ذكرناها أعلاه بتحديده لنقاط الاختلاف والتشابه بينه وبينها أثر كبير في تحقيق المعادلة بين هاتين المرحلتين (الإنشاء والتقريب) واللتين تقودان بدورهما الممثل نحو المرحلة التأسيسية للدّور، إن لم نقل النهائية وهي تلك المرحلة التي يؤسس من خلالها مجموعة من الرّوابط الإنفعالية والفكرية والجسدية حاملة من ناحية معالم الدّور / الشخصية ومبرهنة من ناحية أخرى عن دور الممثل «كواسطة» في العلاقة بين الأثر الفني (نص المؤلف أو رؤية المخرج) والجمهور، هذه العلاقة الجوهرية التي بدونها لن تكتمل حتى الصورة الحقيقية للشخصية.

وخلاصة قولنا إن الشخصية، ذلك «الشبح المثالي، الخارق للطبيعة [...] الذي يصنع من كل الحركات التي تضبطها العملية الاخراجية والتي لا تصبح حيّة إلاّ بعد ترتيبها ترتيبا جيّدا في ذاكرتها وإعادتها على الركح بكل تلقائية» (10)، بإمكانها أن تستحوذ بفكرتها على مؤديها وتعلق به متجاوزة حتى شفافية المادّة التي أظهرتها للوجود بما في ذلك الورق الذي كتبت عليه أو الحبر الذي خطت به. ولكن الممثل بقدرة ذكائه وتلقائيته

وبمعرفته العميقة لقوانين اللعبة المسرحية، بإمكانه أن يجعل علاقته بالشخصية علاقة قائمة على الجدل والحوار متجاوزا بذلك مخاطر ومزالق الامتثال والتماهي.

3 - الإرتجال كوسيلة استقصاء الدور

يساعد الارتجال عامّة على تدريب الممثل على الابتكار وعلى تقوية ذاكرته وتنمية خياله وخلق العفوية في التعبير وذلك انطلاقا من مواضيع تمكنه من القيام بالفعل. فهو يمكّن الممثل من «اكتشاف وسائله التعبيرية الذاتية» (11) ويفتح له الطريق أمام الإبداع. إلاّ أنّ هذه المقاربة لا تكفي بمفردها لإنجاز عرض خاصة إذا ما ارتبط هذا العرض بنصّ مسرحي مكتوب وجاهز. فكل ما يتوصل إليه المرتجل هنا هي وضعيات متفرقة تتضمن أحيانا العديد من المفاجآت والحالات الغير متوقعة إلاّ أنّها قصيرة المدى ولا تتعدى حدود الانطباع الشخصي للمرتجل.

أمّا بالنسبة للدور الذي يلعبه الإرتجال في بناء شخصية النص المسرحي فهو يتمثل في مساعدة الممثل على كتابة سيناريو خاص به انطلاقا من معطيات الشخصية في علاقتها بالمصادر الذاتية للممثل نفسه. بحيث يسمح له الارتجال من ناحية بتحرير وتجسيد الصور الداخلية الكامنة فيه أو الحياتية مع الاستجابة لها تلقائيا وذلك بالتعبير عنها فوريّا ومن ناحية أخرى بإيجاد سبيل (أو سبل) تطبيقها على وضعيات ومواقف وحالات الشخصية. ويلعب الارتجال من هذه الناحية دورا في تقريب هوية الشخصية بهوية المؤدي (أو الجمهور) خاصة عندما يتعلق الأمر بشخصية معبّرة عن هوية جماعية أو عن الغلاف الاجتماعي الذي يحيط بمؤديها.

4 - الخيال عماد الأداء

يلعب الخيال في مجال الأداء دورا أساسيا، ومن الأكيد أن القدرة عليه تختلف من ممثل إلى آخر إذ ثمة خيال يملك عنصر المبادرة ويعمل بصورة مستقلة، هذا النوع من الخيال يتطور في غير حاجة إلى مجهود خاص، ولسوف يعمل باستقرار في الصحو وفي الحلم دون كلل. وثمة خيال محروم من خاصية المبادرة ولكنه وبالمقابل يلتقط بسهولة ما يوحى به إليه ومن ثمة يستأنف تطوير ما استوحاه بصورة مستقلة. ويمكن التعامل بسهولة نسبية مع هذا النوع من الخيال أيضا، ولكن إذا كان الخيال يلتقط ولا يطوّر ما يستوحيه عندئذ يصبح العمل أصعب. وأخيرا ثمّة أناس لا يبدعون ولا يلتقطون ما يعطى لهم. وإذا كان الممثل بما يعرض إليه الناحية الشكلية الخارجية فقط، فهذه علامة تشير إلى عدم توافر الخيال الذي لا وجود للفنان بعيدًا عنه. (12) وفي قول ستانسلافسكي هذا نستشف ما للخيال من أهمية ومزايا على الممثل الذي يمتلك خيالا ثريّا إذ بدونه لن يستطيع أن يؤدي مهمته، فإن كانت هذه المهمة هي تحويل خرافة مسرحية إلى حقيقة مشهديّة، فإنّ الخيال لا بدّ منه لأنه يلعب دورا مهمّا في عملية التحويل تلك. وإن كانت مهمته إحياء الشخصية الوهمية فإنّ للخيال دورا في ذلك إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أنّ هذه الشخصية ليست كاملة الأوصاف حيث أنّ كاتبها نادرا ما يصف ماضيها أو مستقبلها وقد يتجاهل أحيانا تفاصيل حياتها الحاضرة. وبدون خيال لن تكتمل صورة الشخصية لا في ذهن الممثل ولا في ذهن الجمهور. كما يساعد الخيال على تفسير معاني النص المجرّدة وأفكاره فيكون لكلام المؤدّي نفوذ وحيويّة.

II - خصائص أداء الدّور

من وجهة نظر علامتيّة، يعتبر الأداء «نصا مُدمجا في نص مُدمج ألا وهو نص العرض» (13)، ويحتوي على مجموعة من الجمل التي يرقنها الممثل بواسطة جسده، وهو أوّل شيء ظاهري فيه يراه المشاهد في المسرح فالحركة والتحرّك والهيأة والإيماءة والصوت هي التي تحيي الشخصية وتحمل المعلومات الكفيلة للنهوض بالنص المكتوب على الرّكح.

إنّ خطاب الجسد في المسرح ليس بمعزل عن خطاب الجسد في الحياة والطبيعة، بحيث لا يمكن الاستغناء

عنه باعتباره محاكاة لمادّة مرجعية، فهو يأخذ إلى جانب دلالاته الثقافية والاجتماعية معنى فنّيا ومدى في الفضاء المسرحي ويُكوّن مع مجمل أجزاء العرض المسرحي كمّا متكاملا متناغما يساهم في وحدة العمل. وإذا ما اعتبرنا الممثل هو الأداة التي تحوّل رؤية الشخصية كنص مكتوب أو كجملة من الدلالات الرّمزية إلى رؤية الشخصية كأداء أو كنص حيّ فإنّه لا يوجد هناك فصل بين خطاب النص الأصلي وخطاب الجسد. فكلاهما يصبح فعلا حيّا وتفاعلا حيّا. وهنا فإنّ الدلالات النصية الورقية تتحوّل إلى أفعال وردود أفعال حيّة تتكامل وتتقاطع في وحدة وانسجام.

1 ـ الحركة :

تقوم حركة الممثل بالأساس على فعل الشخصية إن لم نقل على الفعل المسرحي بمعناه العام «يعني كلّ تغيير في التجربة الإنسانية وفي الإدراك الحسي وهو حركة جسمانية من وضعية مكانية وزمانيّة إلى وضعية مكانية وزمانيّة أخرى. وعلى المستوى الفكري والعاطفي الفعل يعني تغيرا من حالة فكرية أو عاطفية إلى أخرى» (14). كما يعرّف ستانسلافسكي الفعل المسرحي في علاقته بفن الممثل قائلا: «الفعل أو الفعاليّة هو الأساس الذي يقوم عليه الفن الدرامي وفن الممثل [...] وسكون الجالس على الخشبة لا يدّل على سلبيته» (15). فالممثل عندما يتحرك على المسرح لا لمجرّد الحركة وإنّما يتحرك من أجل التعبير عن موقف أو وضع ما، وكذلك من أجل إعطاء المكانة الطبيعية للشخصية.

وبالتالي يمكن تقسيم الحركة إلى صنفين:

أ - الحركة كمظهر ولها «وظيفة مرجعية» (16) (une fonction référentielle)، بمعنى أنّها تحيل إلى ظواهر في العالم المرجعي (عالم المسرحية أو الحياة) وتأتي عن طريق الملاحظة والمراقبة، فتصبح بذلك وسيلة لسرد العرض المسرحي. وبواسطة الحركة يحاول الممثل/ الشخصية أن يؤثر في موقف أو سلوك ممثل/ شخصية كطرف مقابل، فيكون بذلك قد عبر عن رغبة أو عن ردّ فعل استجابة لإثارة ما. وتحمل الحركة في هذا السياق ثلاثة رسائل: إمّا أن تكون رد فعل باتجاه الشيء المثير، أو ضدّ هذا الشيء، أو بعيدا عنه (17). أمّا بالنسبة لشكلها الظاهري فهو نتاج عن بيئة ومحيط الشخصية إذ أنّه يلتزم غالبا بجميع معطيات تلك البيئة وذلك المحيط من ملابس وتقاليد وطقوس وعلاقات. وهذا ما عبّر عنه برشت بالحركات ذات الدّلالة الاجتماعية (Le gestus social) (18).

وبالرغم من أنّ الحركة في المسرح تأخذ من الحياة إلاّ أنّه يجب على الممثل التحكم فيها وتحديد خط مسارها، بحيث لا يمكن له الإفصاح عن الفكرة التي يشملها النص المسرحي أو استيعاب دور ما أو تجسيد صفات وحياة شخصية ما دون الإعتماد على أعضاء جسمه التي لديها الكثير من القابلية تجعلها في مجال أوسع من المعاني. واستخدام هذه الأعضاء يتطلب إعدادا جسديا كبيرا يتمثل في القيام بتمارين يومية (كالرقص والمبارزة والحركات الإيقاعية وحركية العينين...) (19) حتى يتمكن الممثل من الحصول على جهاز جسماني جيّد مثله مثل الرياضي الذي لا بدّ له من الإعداد والاستعداد قبل القيام بأيّ مجهود ما. فبإعداد جسمه وبتحريره من العوائق التي من شأنها أن تعطل إمكانياته في العمل والتعبير، يتمكن الممثل من إيجاد «تكتيك» مناسب يجعل لكلّ إشارة ولكلّ أداء ولكلّ ردّ فعل جسماني على الرّكح دوافع ومبرّرات منطقية خالية من العفوية والآلية. وفي اغلب الأحيان لكم يلعب الجسم في هيأته الخارجية دورا في التفرقة بين الممثل الزائف الذي يتصنّع كلامه وحركاته وإيماءاته والممثل الصادق الحقيقي الذي كثيرا ما يشدّنا حضوره حتى في أبسط حركة يقوم بها.

ب - الحركة على أساس الدافع والباعث النفسي والداخلي وتكون وظيفتها «تعبيرية» بالأساس (une fonction émotive) بمعني أنّ لها طاقة على التأثير لأنها تعبيرة عن خوالج الممثل والشخصية معا. فهي ترتبط من ناحية بالتجربة الداخلية للشخصية المؤدّاة وهي في أغلب الأحيان انعكاس لها، ومن ناحية أخرى فهي ترتبط بعاطفة

الممثل ذاته وبالإيقاع الدّاخلي الذي يختاره لتشكيلها حتىّ يراها المشاهدون. وفي هذه المرحلة يكون جسد الممثل وروحه في نموّ متوافق ومنسجم بحيث أن حركة الجسد تبدو لنا وكأنّها اللغة الطبيعية لتلك الرّوح.

ويعدّ هذا الانتقال ذو الاتجاه المزدوج بين روح وجسد الممثل الفلسفة التي يقوم عليها فنّ الأداء التمثيلي. فهو طريق وهمي تتحرك فيه الاستعدادات الجسمانية والروحية للممثل في نشاط وحيوية متبادلين وفي هذه المرحلة، فمن واجب الممثل/ الشخص أن ينفي (أناه) حتى لا تتدخل بين الحركة والفكرة التي تنشأ عنها تلك الحركة وإلاّ ردعتهما. والشخصية هنا لابد لها من فنان لانها لن تحتمل إطلاقا (أنا) الممثل/ الشخص. ومن ناحية أخرى فإنّ العوائق الجسمية لا يجب أن تعرقل وجدانية الممثل بمنعها للمحركات الجسدية التي تنشطه. وعلى الممثل أن يجد توازنا بين روحه وجسده حتىّ يكون هناك تسلسل منطقي بين الجسد (المظهر الخارجي للممثل/ الشخصية) والروح (الشعور الداخلي للممثل / الشخصية).

إنّ مقولة «بتحرّر العقول تتحرّر الأفعال والعكس بالعكس» لتنطبق تماما على الممثل. ومن أهمّ المبادئ الكبرى المتعلقة بهذا الفن هو أن يحرّر الممثل جانبيه الفطري والروحي معا حتى تشعر الرّوح والجسد والرغبة في الذّوبان من اجل الإعراب عن نوايا وأفعال الشخصية فكبح الغرائز الفطرية على حساب إعادة تنظيم معاني النص وقوّة افعاله ومفرداته الأدبية لربّما هي من القواعد والشروط التي يقوم عليها فن المبقى المطالب بتفسير شفوي للمعاني وللوضعيات في حين أنها تعتبر وسيلة للممثل لا أكثر ولا اقل وفي عدم تجاوزها ردع للحقيقة ولحيوية اللعب.

أمّا من الناحية التقنية، فإن كانت الأفعال التي يؤدّيها الممثل على الركح تتطلب جهدا نفسيا وتحكما في الإرادة والتفكير والعاطفة فإنّ الجهد ذاته في حاجة إلى وعي الممثل بالمناطق المتوترة في جسمه والعمل على إخلاءها من أي توتر كان لأن في طلك التوتر استنفاذ م طاقة الممثل الجسدية من جهة، ومن جهة أخرى حصر لملكاته الايداعية وخنق لقدرته على الإحساس الإنفعالي الصادق وعلى التخيّل والتي هي من أهمّ المستلزمات التي يقوم عليها فن الممثل.

ومن خلال هاتين الحالتين السّالف ذكرهما يتبين لنا أنّ الحركة هي عنصر جوهري لما للوضعية الجسدية من أهمية في الحياة وفي المسرح ولكنها كذلك تلعب دورا هامّا في عملية التبليغ وإيصال الكلمة أو المعنى فبإمكانها أن تكون تطويرا للكلمة وتكرارا لها (مثال حركات الإشارة «هنا !هناك !أنتم») أو تصويرا لها (مثل حركة الإبهام المصاحبة للأمر «أخرج!») أو تفسيرا الحالة أو وضعية تعجز الكلمة عن التعبير عنها. ولكن هذا لا يمنع من الاستغناء عن الحركة في بعض الحالات عندما تصبح وظيفتها ثانوية بل حشوا مثلها في ذلك مثل الكلام الذي لا فائدة منه، (20) فتكون مليئة بالشوائب والاستطرادات التي لا يحتاجها الخطاب الدرامي الناجح. وقد يحدث ذلك في بعض المسرحيات (مثل المسرح العبثي أو اللامعقول) لكن هنا الضرورة هي التي اقتضت ذلك والمتمعن في الحركة التي يؤديها الممثل في هذه المسرحيات لما لها من دلالات فلسفية وفكرية وجمالية سيجد أنّها لم تخلق للاشيء.

2 ـ الكلمــة :

يصّح الحديث هنا عن فعل صوتي مثلما تحدثنا عن فعل جسدي. بل وهذه الأفعال الصوتية ما هي إلاّ نتائج عن الاندفاعات الجسدية. فالصوت بمختلف الأعضاء المنتجة له من حنجرة وحبال صوتية وأجهزة التنفس وأجهزة النطق هو بالضرورة في حاجة إلى مجهود جسدي أثناء عملية التلفّظ. وبالتالي لا بدّ للممثل كباث ركحي أن يستعمل تقنيات التنفس وإرسال الصوت حتى يتمكن من تمرين صوته على تشخيص تلك الشخصية التي لا صوت لها، ومثلما وجد لها الهيأة والايقاع الجسدي الذي يناسبها فمن المفروض كذلك أن يجد لها صوتا مناسبا ومطابقا لجسمها ولروحها.

ويتعمد الكلام في المسرح كذلك على الايقاع الزمني والمساحة المكانية، فكل ما ينطق به الممثل هو مسموع من

قبل المتفرج ومن قبل الممثلين الآخرين. وللمحافظة على إنصات واستماع الجمهور لا بدّ للممثل أن ينقل الفكرة التي في ذهنه عن طريق الإلقاء الذي يتخذ زمنا معينا عند تنفيذه، وإدراك زمن الكلمة من قبل الممثل ومن قبل الجمهور يؤدّي إلى خلق شعور معين تجاه الشخصية المؤداة هو نفس الشعور الذي ينبثق عن الفكرة التي تعالجها تلك الشخصية. فالايقاع السريع للكلمة مثلا يخلق شعورا بالنشاط أو التوتر، والإيقاع البطيء يخلق شعورا بالاسترخاء والملل. كما أنّ الكلمة تأخذ حيّزا من الفضاء خصوصا عندما ترافقها الحركة وهذا الحيّز هو الذي يقرّر قيمة تلك الكلمة وتأثيرها في نفوس المتفرجين.

إنّ التوافق بين هذين العنصرين يؤدي حتما إلى تكوين الصورة الصحيحة للشخصية ويؤدي حتما إلى تبليغ محتوى الرسالة المراد التعبير عنها وخلق الشعور المناسب لتلك الرسالة.

III ـ حضور الممثل أو الشخصية الركحية

إنّ عبارة الحضور الركحي هي من العبارات التي باتت شائعة وغالبا ما يردّدها المختصّون وكذلك المرتادون على المسرح دون أن يستطيع أحد تحديد معناها بدقة. عندما يشدّ انتباهنا ممثل على الركح كثيرا ما نتحدث عن «قوّة حضوره» مكتفين بمحدودية هذا القول الذي تطغى عليه اعتباطية الانطباع.

فما هو الحضور الركحي إذن؟ هل هو من خصال الممثل الموهوب الذي تفغر أمامه الأفواه؟ أم هو نتاج لمعرفة جيدة بمختلف أسس هذا الفن؟

الموضوع المطروح إذن متشعب ومعقد، ومحاولة تقديم تعريف مستوفى عن الحضور الركحي هي مجازفة حقيقية ومطمح صعب المنال، إلاّ أنّه يمكن الاعتماد على محاور متعددة من خلال مناهج متعددة مرتبطة مباشرة بجوهر هذا الفنّ وبتراكماته التي استوعبناها من تاريخ هذا الفن، وبما اهتدينا به من تجارب روّاد المسرح وخلاصات أفكارهم حول هذا الموضوع المطروح.

أن يكون الممثل «حاضرا» يعني أولا وقبل كل شيء أن يظهر جسديّا على الركح فيكون على مرأى من الجميع ومن ناحية أخرى يمكن أن نفسر حضوره على أنّه «حضور بالنيابة» عن تلك الشخصية الوهمية «الغائبة» وفي المسرح يعدّ هذان المفهومان من المبادئ التي تقوم عليها وظيفه الممثل بل ويشكلان قانونا إن تجاوزه الفاعل انقلب ضدّه ونفاه. ويقول ستانسلافسكي في هذا الشأن «إن كل ما يجري على الركح يجب أن يتم من أجل شيء ما وليس هكذا ببساطة من أجل أن نعرض أنفسنا أمام الجمهور» بحيث أن «قيمة هذا الفن لا تكمن في صوره الخارجية بل في مضمونه الرّوحي» (21). ولكم تحدّث وتهكم بعض المسرحيين عن هؤلاء الممثلين «البدلاء الغير الحاذقين» (22) الذين يصعدون على الركح دون أن يراهم أحد، بل هم حاضرون جسديّا ولكنهم غائبون عن الأذهان.

إذن فالحضور يوجب على الممثل أن يكون نشيطا وحيويا أثناء أدائه، ولكن عليه أن يُبقى على نشاطه وحيويته على مدى الفعل المسرحي، وعليه ألا يكتفي بلحظة ملامسته الأولى للجمهور وهو على هيئة غير مألوفة أو في ديناميكية مشعة، فوقع تلك اللحظة من المفروض أن يمتدّ حتى نهاية العرض ولقد حدث كم من مرّة أن يعزف ويقلق الجمهور من ممثل مباشرة بعد ظهوره، فالفتور أو الانحدار المفاجئ مثله مثل الرغبة في الإغراء والمبالغة في الاستئثار، هي عوامل تغيّب الممثل وتفقد متعة المشاهدة والتلقي والفائدة منهما فتشتت الانتباه وكثيرا ما تُحدث البلبلة في الجمهور. وبناء على هذا فإنّ حضور الممثل مرتبط بمدى تحلّيه بالثقة في نفسه ولكن كذلك بنوع من التوازن والاتزان لكي يبقي الجمهور مشدودا.

أمّا بالنسبة لعلاقة الممثل (ككائن حاضر) بالشخصية (ككائن غائب) فمن المفروض ألا يفتكّ شخص الممثل مكان الشخصية التي يؤديها ولكن عليه أن يبحث بكل تواضع وانسياق – عن نقاط الالتقاء والتوافق التي تجمع بينه وبين الشخصية، بينه وبين كلماتها، بينه وبين طبعها الداخلي والخارجي. فالحضور يظهر بوضوح أو بعبارة

أخرى بإمكان الممثل «فرض حضوره» عندما يترك شخصه جانبا ويسعى من أجل تحقيق هدف فعل الشخصية وبالتالي هدف العرض. وهنا يجوز الحديث عن المهارة الركحية وعن العطاء الحقيقي للممثل. فحين يجعل الممثل ميولاته تطفو فإنّ التوترات التي لا حاجة لها تظهر على جسده فيشرد انتباهه وقد يؤدي به الأمر إلى الارتباك والانعطاف عن الأهداف الفنية المراد تحقيقها. وهنا يمكن تعريف الحضور على أساس مفهوم يناقضه: إنّه ردع «للأنا» وتغييب: «للذات: فذات الشخصية وبقطع النظر عن كونها وهمية هي ذات تعلو على ذات الممثل بما أنّها تمثل تلك الذات الجماعية والتي من أجلها ينتقل الجمهور إلى المسرح فحضور الممثل مرتبط بمدى قدرته على فرض حضور الشخصية بينما إذا تمادى في فرض فرديته وذاتيته فإنّه يقتل الشخصية ويخسر الجمهور.

ولكن هل من وسائل وأساليب تستلهم الجمهور؟

إنّه لمن الصعب كذلك الحديث عن وسائل وأساليب للحضور، فالحضور أمر يستحيل تقنينه إلا أنه من الممكن النظر في بعض المسائل المدعّمة له. فالحضور الركحي درجة عالية من التركيز الذي يمثل جوهر اللعب المسرحي. بدون تركيز لا يتمكن الممثل من صيانة طبع الشخصية والمحافظة عليها وفي نفس الوقت لن يتمكن من أن يكون واضحا ومن أن يعيد تركيب مختلف الأحداث المسرحية في تسلسل منطقي وبدون انقطاع علما وأن درجة تركيز الجمهور مرتبطة ارتباطا وثيقا بمدى قدرته هو على التركيز.

ولكن إضافة إلى التركيز يمكن الحديث كذلك على درجة صدق الممثل في ما يقوم به من أفعال الصدق، هذا المصطلح الذي ورد على لسان كل من نظر وعمل في المسرح هو الذي يمكن من جعل كل ما هو «غير حقيقي» حقيقة: المفارقة الأساس التي تنطبق على الممثل بصفة عامة. وقد ذهب البعض من المخرجين إلى القول بأنّ «اللعب هو أن نكذب من كل القلب» (23). الممثل هذا الكائن الذي يهتم بتقديم حياة خيالية هو في مواجهة مستمرة مع ذاته ومع مدى صدقه معها. هو مكلف بإحياء شخصية وهمية «ورقية» حتى وإن كان وجودها لا يمتّ أساسا بأدنى حدّ من الواقعية والموضوعية (كالشخصيات الخارقة للعادة مثل الحيوانات المتكلمة أو الأجسام الجامدة المتحركة/ المتكلمة). فهو يقضي كل وقته في بناء دقيق لمعالم شخصية عليها أن تكون في غاية من الحقيقة، أو على الأقل قابلة للتصديق. وانعدام الصدق هو «سم يافع» كما يقول شارل دولان (24)، أما بالنسبة للبحث عنه في المسرح أو عن الوسائل التي تجعلنا «نكذب من كل القلب» فهو أولا وقبل كل شيء وعي بالفعل وسعي في طريقه لا وراء التخمينات أو التحاليل المعقلنة التي لا فائدة منها، وفي تعامل الممثل مع الأشياء والأشخاص وهو مدرك ومؤمن بأفعاله وبردود أفعاله وفي تجسيده للشخصية تجسيدا ملما بكل العناصر التي تميز أبعاد وسلوك هذه الشخصية تحقيق لرغبة الجمهور الأولى ألا وهي الإيمان بما يجري على الركح. وبالتالي يجد نفسه أمام كائنات واقعية ويصبح في علاقة معها من خلال تعبيره الجماعي عن تفاعله معها.

الصدق هو كذلك أن يتحلى الممثل بنوع من التحكم في نفسه والتشدّد معها أو على حسب قول ستانسلافسكي، بأن يمتلك حسّا نقديا منصفا وعادلا تجاه نفسه يمكنه من «عملية التحقق الذاتي أثناء الإبداع «بطريقة مستمرة ودائمة» (25). وتظهر عوارض ذلك التحكم وذلك التشدّد وتلك المعاينة الذاتية في تعطش الممثل وإصراره على تجاوز الوجه العادي والسطحي للحياة العادية حتى يتمكن من الوصول إلى إعادة تنظيم الصور والحقائق الحياتية وإظهار جوهر الواقع وجوهر العلاقات الإنسانية.

وهنا يمكن الحديث عن شاعرية الممثل الحقيقية بأن يُظهر الحقيقة وكأنها مرتبطة بكلّ فرد.

ويرتبط الصدق كذلك بالحرية، وتلك هي المفارقة التي تفرض نفسها على الممثل، وفي كل الحالات فهو مطالب من ناحية أن تكون له سلطة على ما يؤلفه وذلك بالسيطرة التّامة على نفسه، وفي نفس الوقت أن يكون حرّا، كالحرية في التعبير بدون خوف وفي مواجهة الجمهور وفي التواصل معه وإشعاره بتجربة لم يعرفها من قبل أو بتجربة مرّ بها أو بأخرى قد تصادفه في المستقبل. وفي ذلك لن يعوّل الممثل على الفطرة فحسب

بل تتداخل عوامل أخرى مثل ثقة الممثل في استعداداته وفي مهارته وفي قدرته على الصعود على الخشبة وفي تأسيس علاقة مع الآخر (ممثل شريك له أو الجمهور).

كما أن للحضور الركحي علاقة بوعي الممثل بجميع المستلزمات الركحية من مناظر وأدوات ومكمّلات وأثاث وإضاءة وموسيقى إذ يجب أن يكون التعامل معها تعاملا حقيقيا وواقعيا لأنها أجزاء لا تتجزأ عن المحيط الذي تعيش فيه الشخصية التي يؤديها الممثل والشخصيات الأخرى. ووعي الممثل بمكونات الفضاء الذي هو عليه يضفي على حضوره الركحي مصداقية و«نفوذه» وبالتالي يمكنه من إيصال الفكرة التي قام من أجلها العرض.

وأخيرا الحضور الركحي هو مسألة غالبا ما تتجاوز موهبة الممثل ومعارفه فهي التزام ومسؤولية ولكم تتضاعف هذه المسؤولية كلما اقترب موعد اللقاء مع الجمهور حين يكون فيه الممثل/الشخصية سيّد الموقف النهائي وقطب عملية الاتصال والمشاركة. فهو أكثر من مجرّد باعث للتسلية وأكثر من مجرّد وسيلة للإقناع والتعلم وأكثر من مجرّد مطهّر للمشاعر المكبوتة، بل هو داعية الجمهور إلى التأمل في نفسه كثقافة أو كمجتمع، إلى التعرف على نفسه، إلى صياغة تاريخه وأساطيره صيغة درامية واتخاذ تعليق عقلاني عنها من أجل تقديم البديل لنفسه.

خلاصة مفتوحة :

من خلال هذه المقاربة في خصائص الدّور والأداء في المسرح يتبيّن لنا أنّ التفاعل الحقيقي للممثل مع الدور ينبع أساسا من العلاقة الفكرية والفنية والجمالية التي يربطها مع هذا الدور. ولكي يحصل هذا التفاعل فإنّه من الضروري أن تكون لهذه العلاقة درجة محسوسة من الديناميكية في حركة الممثل نحو الشخصية من أجل بعث الحياة فيها. هذا النوع من العلاقة يحتاج بطبيعة الحال إلى توفّر الوسائل والأدوات لدى الممثل من ثقافة وعلم بتفاصيل فنّه وواقعه من أجل استكمال نص الكاتب وتوجيهات المخرج وتحقيق متعة المشاهدة والفائدة لدى الجمهور من خلال لعبة ركحية، تراجيدية الطبع أو كوميدية، كاشفة للواقع وعارضة إيّاه في هيأة تنكرية.

المصادر والمراجع

باللغة العربية :

عبد الرزاق، أسعد وعبد الحميد سامي: فنّ الممثل مطبعة جامعة بغداد، بغداد، 1979

مومن، محمد: نحو مقاربة علامتية لأداء الممثل المسرحي، فضاءات مسرحية عدد مزدوج 7/8 ، إصدار المسرح الوطني التونسي بإشراف وزارة الشؤون الثقافية، بتونس 1987.

باللغة الفرنسية :

- BRECHT, Bertolt : Ecrits sur le théâtre, petit Organon, n° 61 et 66, L'Arche, Paris, 1979
- BROOK, Peter : L'espace vide, écrits sur le théâtre, Editions du Seuil, Paris, 1977
- DIDEROT, Denis, Paradoxe sur le comédien, préface ABIRACHED Robert, Editions Gallimard, Paris, 1994.
- DULIN, Charles : Souvenirs et notes de travail d'un acteur, Librairie Théâtrale, Paris 1985
- STANISLAVSKI, Constantin : La Construction du personnage, Edition Pygmalion/Gérard Watelet, Paris 1984.
- STANISLAVSKI, Constantin : La Formation de l'acteur, Petit Bibliothèque payot, paris,1975

- STREHLER, Giorgio : Un théâtre pour la vie, Fayard, Paris, 1980
- UBERSFELD, Anne: Les termes clés de l'analyse du théâtre, Editions du Seuil, Paris, février 1996.

1) DULIN, Charles : Souvenirs et notes de travail d'un acteur, Librairie Théâtrale, Paris 1985, P.38

2) نفس المصدر السابق

3) نفس المصدر

4) UBERSFELD, Anne lire le théâtre II, l'école du spectateur, Editions BELIN, Paris 1996, p 156.

5) مومن، محمد : نحو مقاربة علامتية لأداء الممثل المسرحي فضاءات مسرحية عدد مزدوج 7/ 8 إصدار المسرح الوطني التونسي بإشراف وزارة الشؤون الثقافية، تونس 1987، ص.11.

6) نفس المصدر سابقا

7) نفس المصدر

8) UBERSFELD, Anne, Lire le théâtre II, l'école du spectateur, op.cit.p.157.

9) مومن، محمد: نحو مقاربة علامتية لأداء الممثل المسرحي، نفس المصدر، ص11.

10) Dulin, Charles : Souvenirs et notes de travail d'un acteur, op.cit,p.90

11) نفس المصدر السّابق، ص 110.

12) STANISLA VSKI, Constantin: La Formation de l'acteur, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1975, p64.

13) UBERSFELD, Anne, Lire le théâtre II, l'école du spectateur, op.cit.p 27.

14) عبد الرزّاق، أسعد وعبد الحميد سامي: فن الممثل، مطبعة جامعة بغداد، بغداد 1979، ص 69.

15) STANISLAVSKI, Constantin : La formation de l'acteur, op. cit. p. 43.

16) في قراءة آن أوبر سفالد للحركة كخطاب ألسني، تعتمد على الوظائف الست للخطاب التي حدّدها جاكبسن:
- الوظيفة المرجعية fonction référentielle : الحركة تحيل ظواهر في العالم المرجعي
- الوظيفة المعرفية fonction conative : الحركة تأمر وتتوسل
- الوظيفة التنبيهية fonction phatique : الحركة طلب خفي أو معلن عن التواصل
- الوظيفة التعبيرية fonction émotive : للحركة طاقة على التأثير لأنها تعبيرة عن خوالج الباث
- الوظيفة الإنشائية fonction poétique : الحركة في علاقة مع الحركة فهي ايقاع عام محور الرسالة المبثوثة
- الوظيفة الماورا لغوّية fonction métalinguistique : الحركة تعليق على الحركة - أو الكلمة.

لم نعتمد في بحثنا على كل الوظائف لأنها موجودة بالضرورة ومتداخلة بل وعادة ما تطغى وظيفة على أخرى
Voir UBERSFELD, Anne : lire le théâtre du spectateur, op.cit.p173

17) Voir UBERSFELD, Anne : les termes clés de l'analyse du théâtre, Editions du Seuil, Paris, février 1996, p 42

18) Voir BRECHT, Bertolt : Ecrits sur le théâtre, Petit Organon, n°61 et 66, L'Arche, Paris, 1979

19) La mobilité et la gymnastique des yeux.

20) ؟؟؟؟؟؟

21) STANISLAVSKI, Constantin : la formation de l'acteur, op. cit. pp.41-43

22) هذه العبارة هي لشارل دولان والمقصود بها «des figurants maladroits»، أنظر :
DULIN, Charles : souvenirs et notes de travail d'un acteur, op. cit. p, 87

23) هذا القول «Jouer, c'est mentir avec tout son cœur» هو لبيتر بروك أثناء مداخلة له كنت قد حضرتها بمسرح Les Bouffes du Nord بباريس إثر عرض مسرحية Le Costume في 18 نوفمبر 1999.

24) DULIN, Charles : Souvenirs et notes de travail d'un acteur, op. cit. p 84.

25) STANISLAVSKI, Constantin : La Formation de l'acteur, op. cit. p 139

اشكاليات تلقيّ الأثر الفنّي
(الأثر المسرحيّ نموذجا)

ربيعة ابن لطيفة (*)

لماذا يحسّ جلّ الممثليّن بالرّهبة قبل اقتحام الرّكح؟ لقد لمسنا أهمية هذه اللحظة من خلال شهادة ممثّل (1) تحدّث عن انتظاره للحظة الصّعود على خشبة المسرح، فظلّ يعدّ الخطوات التي تسبقها خطوة خطوة من مدخل حجرة الملابس إلى ركح المسرح إضافة إلى ذلك فانّ الممثّل منذ اقتحامه الغرفة ليرتاح فيها ويغيّر ملابسه ويترك أغراضه الخاصّة يتردّد إلى مسامعه هاتف ينبئه بقرب لقاء الجمهور. أمّا المتفرّج فهو أيضا يستعد طويلا للقاء ممثّل أثناء عرض فيبدأ ذلك من الاصطفاف أمام شبّاك التّذاكر إلى الجلوس على المقعد في قاعة العرض إلاّ أنّ ما لفت انتباهي في حديث متفرج عن علاقته بالمسرح هو تشبيهه لبهو المسرح الخارجي بـ «مطار» (2) إذ أنّ دخول المشاهد للمسرح يكون بمثابة رحلة فهل يرضى كل من يرتحل برحلته؟

1 – سيكولوجيّة المتلقيّ وأهميّتها في التذّوق الجمالي:

يولي العديد من المفكرين أهمية كبرى للقارئ بما هو متقبّل لعمل إبداعي ومن بينهم رولان بارت الذي يقول: «لا قيمة للنّص بدون القارئ ودلالة النصّ هي التي يحدّدها القارئ لا النّص» (3) وقياسا على ذلك فالعمل المسرحي لا يكتسي بعدا جماليّا إلاّ بعرضه على المتلقي وانتظار ردّ فعله. وآية ذلك أنّ المتلقي احتل أهمية كبرى عند اليونان القدامى حيث أنّ الدّيمقراطيّة الأثينيّة شرّكت الجمهور في إسناد جائزة في أعياد ديونيزوس لأفضل عرض، رغم أنّ مسرحية أوديب الملك «للشاعر الفحل سوفوكل أروع ما خلفه اليونان من آثار مسرحيّة فإنّها لم تنل الجائزة الأولى في المسابقات الاحتفالية بأعياد ديونيزوس وإنما فازت بها مسرحيّة لشاب ناشئ إسمه فيلوكس وهو ابن أخت الشاعر الكبير إشيل» (4).

و قد أولى أرسطو أهميّة للمتلقي في المسرح باعتباره شريكا فاعلا في الحدث المسرحي ومندمجا في صيرورة الحكاية المتضمنة في التراجيّديا التي يعرّفها بكونها: «محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم بلغة مزدوجة بألوان من التّزيين تختلف وفقا لإختلاف الأجزاء... وتثير الرّحمة والخوف وتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات» (5).

وبالتالي نستنتج أنّ المسرح منذ العصر اليوناني يستهدف المتلقيّ في أحاسيسه ووجدانه أو كما يقول د. سعيد كريمي: «من المؤكد أنّ تطهير النّفوس هو المرمى والغاية التي كان يسعى إليها المسرح اليوناني من خلال عرض

*) جامعية (تونس)

مجموعة من التراجيديّات المتمحورة حول شتّى أنواع المعاناة والقسوة الرّهيبة التي يعانيها الأبطال والتي تدفع بالجمهور إلى التّعاطف معهم ومقاسمتهم آلامهم وأحزانهم... وهذا يعني أنّ الجمهور هو المستهدف بالدّرجة الأولى ممّا يجعلنا نقرّ بأنّ المسرح اليوناني أعطى لمسألة التلقيّ مكانة خاصّة بها» (6).

لكنّ المتلقيّ لا يقصد المسرح فقط لتثار انفعالاته فكما يتفاعل المشاهد مع الممثّل ويشعر بالخوف والشفقة، إلاّ أنّ هذا الخوف يمتزج بإحساس بالأمن لا يتاح للمتلقي خارج المسرح، فهو إذ يشعر بالخوف وغيره من الأحاسيس مهما كانت درجاتها يعي تمام الوعي أنها ليست واقعيّة ولكن ذلك الإحساس المرهف ليس نابعا من غبائه أو انطلاء خدعة المسرحيين عليه بل هو نابع من إيمانه أنّ تلك المواقف التي تحدث في الواقع لغيره أو حتى له وهو أيضا تطهير لنفسه من الشرور والحسد والغيظ.... إذ كما يقول شاكر عبد الحميد «على الرغم من تعاطفه وحالة الشفقة لديه أو شعوره بالخوف أو الرّعب، يشعر أيضا بأن الأحداث التي تحدث أمامه ليست حقيقيّة بل أحداث متوهمة أو متخيّلة بل حتى لو كانت كوميديّة أيّ كانت قوتها لا تخصّه وحده بل يشاركه فيها آخرون يجلسون معه في القاعة نفسها ويشاهدون ما يشاهده ويشعرون بما يشعر به» (7).

إضافة إلى ذلك فإنّ المتلقي يرى أيضا في العمل الفنّي وسيلة لتحقيق الرّغبات التي أحبطها الواقع أو هو ملاذ لإشباع الرّغبات يعمد إليه المتلقيّ من خلال عمليّة التماهي مع الممثّل. وهذا ما تطرّق إليه فرويد في مقال بعنوان «الكتاب المبدعون وأحلام اليقظة» حين قال: «نحن النّاس العاديّون عندما نشعر بالملل أو الضجر ونقف في مواجهة أحلام يقظة الفنّان التي حولت إلى شعر أو دراما، نشعر بمتعة شديدة وتمثّل العناصر التشكيلية في العمل الفنّي بالنسبة لنا هبة أو وسيلة تحفيز إضافيّة وهي تقدم لنا من أجل الإطلاق أو التنفيس عن المتع الأخرى الأعظم التي تنشأ عن المصادر السيكولوجية الأعمق...» (8).

و يقول كذلك «إنّ كل المتع الجماليّة في رأيي التي يقدمها الكاتب المبدع لنا لها طبيعة تماثل وطبيعة المتعة التمهيدية التي من هذا النوع لدينا، واستمتاعنا الحقيقي بالعمل الخيالي، إنّما ينشأ عن ذلك التحرّر من التوتّرات الموجودة في عقولنا. وقد يكون الأمر كذلك لأنّ قدرا ليس بالهيّن من هذا الأثر إنّما يرجع إلى تمكين الفنّان لنا من خلال ذلك من الإستمتاع بأحلام يقظتنا الخاصّة، دون ندم شخصي أو شعور ما بالعار أو الخجل» (9). وبالتالي نستنتج أنّ المتلقي يقتحم مبنى المسرح بتوقعات تراعي حاجياته السيكولوجية وتلائم ذوقه.

لذلك فإن المبدع المسرحي أثناء إبداعه يضع نصب عينيه حسب عبارة Hans Robert Jaus «أفق توقعات» المتلقيّ.

ترتبط الحالة القبليّة التي تشكل أفق الانتظار بما هو موضوعي وتشمل جملة المعطيات المحيطة بالبيئة الاجتماعية والسياسية والثقافية للمتّلقي وبما هو ذاتي ويتعلق بثقافة الفرد وتكوينه الشخصي ولكن رغم أنّ ياوس H.R Jaus حصر أفق الانتظار في إطار ذاتي فإنّ إيزر صاحب نظرية «الوقع الجمالي» إستبعد كون الوقع الجمالي نابع من طبيعة الأدب بما هو إبداع فنّي نفسه بل من العلاقة الجدلية والحوارية التي تجمع النص بمتلقيه وصيرورة هذه العمليّة (10).

2 - ردود فعل المتلقيّ وتأثيرها على عمل الممثل

أ - ردود فعل المتلقي:

إنّ تعدّد القراءات للعمل الفنّي هو وليد تعدّد واختلاف درجات التلقيّ. وقد ارتأى حميدة الصّولي في مؤلف «المتلقي والعمل الفنّي أية علاقة؟» تقسيم المتلقيّن إلى صنفين:

صنف أوّل: «المتلقيّ المنفعل» وصنف ثاني: «المتلقي الفعّال» (11).

◆ **المتلقي المنفعل**: وهو كلّ متلقّ أهاج الأثر الفني أحاسيسه ودفعه إلى المشاهدة والمتابعة ومحاولة ربطه بتجارب واقعية وعلى حدّ قول الصّولي".... وتتضّخم الانفعالات فيه فتصبح مصدر ردود الأفعال الأخرى تجاه ما يرى. ويتحوّل إلى حالة خضوع ويسيطر المزاج عليه، في تحديد هذا الموقف أو ذلك من العمل الفنّي (12).

و بالتالي نستنتج أنّ هذا الصّنف من المتلقي يبحث في الأثر الفنّي عن واقع تعوّد على رؤيته فهو لا يهتم بالأبعاد الفنيّة للأثر ولا يستسيغها حتّى إن وجدت بل يحاول إرجاعها إلى الطبيعة، ولنوضّح أكثر طريقة تفكير المتلقي المنفعل في الأثر أو فلنقل نظرته إليه من خلال هذه الطرفة التي نقلها بودلير عن الكاتب الفرنسي بلزاك على سبيل الدعابة «إنّه شاهد يوما لوحة موضوعها الشتّاء، كلها كآبة، وهي مثقلة ببخار الصّقيع، المخيم على الأكواخ والمزارعين البائسين. وبعد تأمل في بيت صغير يصعد منه دخان هزيل، صاح بلزاك: كم هو جميل ماذا يفعلون في هذا الكوخ؟ فيم يفكرون؟ وما هي همومهم؟ هل إنّ المحصول جيّد؟ لا شك أنّ عليهم مستحقّات يتعين خلاصها» (13).

و بالتالي نستنتج من خلال هذا المثال أنّ المتلقي المنفعل يطلق لأحاسيسه العنان فيخرج من الأثر الفني بطابعه الخيالي ليوهم نفسه بواقعيّة الشخوص الفنيّة ويقحمها في الواقع الإنساني المعيش بهمومه ومشاغله. وقد يتوحدّ المتلقون مع ممثّل أكثر من غيره، خاصة الذين يستشعرون فيه تماثلا مع ذواتهم الفعليّة الخاصة إذ «ليس من الضروري أن يتوحّد دائما مع شخصيّات طيبّة أو خيرّة فكاتب الدّراما الماهر يمكنه أن يضعنا داخل أكثر العقول شرا ومرضا وسيكوباتية وتجرّدا مع الضّمير» (14). هكذا عبّر عبد الحميد شاكر على التوحدّ بين الممثّل والمتلقيّ.

و بالتالي فإنّ هذا الصنف من المتلقين لن يستطيع نقد العمل الفنّي لأنه يبقى في سعي مستمر إلى ربط كل دال بمدلول له معنى ووجود في الطبيعة بل ويذهب العديد منهم إلى حدّ تشبيه الشخصيات به وبأحد يعرفه في الواقع وقد تصل حالات التلقي الانفعالي حدّ الإجهاش بالبكاء أو الحزن أو حدّ القفز فرحا وبما أنّ المسرح يخوّل للمتلقيّ والممثّل لقاء مباشرا فإنّ الحالات الانفعالية للمتلقي تبلغ به حدّ ردّ الفعل مباشرة مع الممثل ومثال ذلك أنّ مشاهدا لمسرحية العرس التي قام بها الممثل محمّد إدريس والممثلة غضب من سلوك المرأة المتسلطة الشخصية التي تجسدّها الممثلة جليلة بكار على زوجها الذي استسلم لشتائمها الشخصية التي يجسدها الممثّل محمد إدريس وبلغ غضب هذا المشاهد مبلغه إذ أنه إثر انتهاء المسرحية توجه إلى الممثّل ونعته بأبشع الصّفات. وبالتالي فإن المشاهد تعامل مع المشهد كما لو كان في الواقع. وربما يرى العديد من النقاد والدّراسيين أن شدّة التأثير في المتلقي تندرج في إطار الإيهام المسرحي بالواقعية.

ربما أمكننا القول في الحديث عن هذا المتلقي المنفعل أنه يكبت في داخله انفعالات وأحاسيس وجد في العرض فرصة لتحريرها.

♦ **المتلقي الفعّال**: هو الآخر يمارس أحاسيسه وثقافته ومعارفه التي تزود بها سابقا فكما ورد في مؤلف «L'œuvre «ouverte كل مستهلك للفنّ يمارس إحساسية شخصية وثقافة محدّدة وذوقا وميولات وأحكاما قبليّة هي التي توجه تذوقه داخل منظر خاص به (15).

إلاّ أن المتلقي الفعال لا يكتفي بمجرد النظر إلى الأثر الفنّي ومحاولة إستبطانه من خلال تجاربه الخاصة بل هو يحاول إستكناه خصائصه متبعا مراحل إنشائه ومكوناته الفكرية والمادية.

وهو بذلك لا يكتفي بمجرد وصف ما يشاهده ومحاولة تقريبه إلى الواقع بل هو يعمد إلى التحليل والنقد لذلك فقد اختار له حميدة الصولي لفظ «فعال» حيث أنّ فاعليته تتمثّل في شحذ الفنان على العمل الفني فهو إذ يحسّ بأهمية العمل الذي يقوم به وما استثاره من جدل وآراء نقدية يستشعر فيه قيمة جماليّة بدرجة أولى كأثر فني وبدرجة ثانية كقيمة فكرية أي كحقل خصب للتفكير والتحليل.

و بالتالي نستنتج أنّ المتلقيّ في المسرح أو غيره من الفنون يحدّد في البداية موقفا شخصيا من العمل الفني ثم هو يجعل من هذا الموقف الشخصي موقفا جماعيّا إذا امتلك براعة في التحليل والنّقد وخاصة في الإقناع. ولعلنا في حديثنا عن النقد والتحليل في المسرح لا بد أن نشير أنهما ضروريان للفنّان المسرحي، حيث أنهما رغم انطلاقهما من أبعاد ظاهرية متعلقة بتهيئة الفضاء الدّرامي وطرق استثماره واستغلاله من قبل الممثل ومن السينوغرافي والمخرج.... وتحليل الضوء ومراقبة الحركة والكلمة على الخشبة، إلاّ أنّهما لا يقتصران على هذا فحسب بل يحاول الناقد الولوج إلى نفسيّة الكاتب والمخرج والممثّل...

وإدراك الخلفيّات الإبستيمولوجية والإيديولوجية وراء هذا العمل الفنّي واستنطاق مدلولاته وإستكناه مقاصده.

ونظرا لثراء وتعدّد المراجع في قراءة العرض المسرحي فلا يمكن أن يكون هذا النقد إلا إثراء لعمل الممثّل وحافزا على الإبداع حيث أنّ الممثّل في عمله يتجاوز فعل الإضحاك أو البكاء أو الاستعطاف. . . . من خلال حركات آلية وميكانيكية يحفظها بالتكرار لينوّع ويبتكر في أدائه لأنه يعرف أنه ليس أمام متلقّ يبحث عن محاكاة أحاسيس بشرية فحسب بل هو أمام فنّان يبحث عن مادة لفنه في العمل المسرحي. ولعلّ هذا ما يفسّر خشية بعض مدعي الفنّ من النقاد أو من اللقاءات الصحفية. وبالتالي نستنتج أنّ الفنان باث ومتلقّ في الآن نفسه فإن هو بث عملا فنيا عليه أن يتلقى مواقف الآخرين منه فكما يقول: Unberto Eco «ليس عملا فنّيا ذلك الذي يرفض أن يكون مهيأ لقراءات متعدّدة أو الذي لا يمنح نفسه لتأويلات مختلفة» (16).

و بالتالي نستنتج أن المتلقيّ عنصر فاعل في المسرح فهو الوعاء كما يحلو للبعض تسميته غير ملزم بسلوك معيّن تجاه العرض فهو يردّ ما يصل إليه بالطريقة التي تروق له وحسب ثقافته واستعداده.

3 – سيمائيّات التّواصل الفنّي في المسرح :

يبدو من البديهي أن نستند إلى منهج التحليل السّيميائي لقراءة العلامات في العرض الفرجوي خاصة وأنّ علم السّيميائيّات ينظر في العلامات التي تتضّمنها العروض ومنهج المتلقي في فهمها إضافة إلى كونها تنظر إلى الأعمال الفنيّة وخاصة منها العروض الفرجويّة كآليات للتّواصل.

يعتبر التّفكير في سيميائيّات المسرح قديما قدم التفكير حول المسرح ذاته. إذ أنّ ملاحظات أفلاطون حول العلامة اللّسانيّة شكلت منطلقا لتقليد علمي طويل ولعلّ أول من جاراه فيه تلميذه أرسطو حين وظّف لفظ «علامة» «Semions» كان يقصد بها الإشارة (Indication) والحجّة (La preuve) أو العرض أو الأمارة وقد استعمل هذه المفاهيم في كتاب فنّ الشّعر قائلا: «لكن يلاحظ أنّ هذه المصطلحات لا تنال فنّ الشاعر بل فنّ الممثّل لأنّ تصنّع الحركات يمكن أن يوجد أيضا عند الشّاعر الجوّال (الرّبسودي) (17). وقد اهتم مفكّرون آخرون بالبحث والتفكير في السّيمياء من بينهم القديس أوغسطين والفيلسوف الفرنسي «ديدرو» Diderot الذي أثبت في مؤلف «مفارقة الممثّل المسرحي» أنّ الممّثل يشكّل ظاهرة سيميائيّة إذ كما قال: محمّد التّوهامي العماري «فهو يقرّر أنّ الممثّل ينطلق من المدلول النصّي ليبحث له عن الدّال المناسب ويترجمه إلى سلوك جسدي يضمن للعمل المسرحي تماسكه وانسجامه» (18).

و بالتالي يمكننا ان نستنتج أنّ كل عرض مسرحي هو حدث دلالي ثريّ بالعلامات إذ كما يقول Viltrosky: «بإمكاننا القول إنّ المسرح يشكّل موضوعا سيميائيا متميّزا لأنّ نسقه يبدو أصيلا (بوليفونيا) إذا ما قورن بنسق اللغة الذي يتّسم بالخطّية» (19).

لعلّ أهم الدراسات التي تناولت الظّاهرة المسرحيّة من الوجهة السّيميائيّة أعمال باتريس بافيس حيث أنّه بدرجة أولى يقوم بدراسة طبيعة العلاقة المسرحيّة ومكوّناتها والتفاعلات بين العلامة والعرض وبدرجة ثانية يثمن بافيس «دور المتلقّي في الدّلالة المسرحية والتّفاعل بينه وبين الممثّل والفضاء طيلة العرض خاصة وأنّ بعض الاتجاهات المعاصرة تراهن على اشتراك المتفرّج وتفعيل دوره في إنجاز الفرجة» (20).

يتّميز المسرح كفنّ من فنون الفرجة بالقدرة على تحويل كل ما يحضر على الخشبة إلى علامات فالأشياء والوقائع تفقد وظيفتها العاديّة: النفعية في الحياة اليوميّة وتتحول إلى علامات، ويقول محمّد التوهامي العماري: "فالمسرح يفرغ الشيء المستعمل في العرض من وظائفه العاديّة ليشحنه بدلالات جديدة انطلاقا من دوره في التخيّل وهذا هو ما يطلق عليه مصطلح السّميأة» (21). ولكن تجدر بنا الإشارة أن ليس كل شيء يسمياً على الخشبة إذ ليست كلّ العلامات الصادرة على الخشبة متعمدة ومقصودة فقد تصدر عن الممثّل حركات لا إرادية ومظاهر مكتسبة لا يمكنه تفاديها كالقصر، البدانة، النّحافة، العاهات الجسديّة. . . وبعض الخاصيّات المتعلقة بصوته. . . لذلك فإن السؤال الذي يبقى مطروحا كيف يوظف الممثّل هذا الزخم من العلامات في التواصل مع المتلقيّ ؟.

ممّا لا شك فيه أنّ العلامات في المسرح تشكل ملتقى العديد من الشفرات ممّا يمكنها من التعبير عن ثراء العلاقة بين الدّال والمدلول. على سبيل المثال يمكن أن يشير لباس الممثّل إلى دلالات متعدّدة في آن واحد (التعريف بأبعاد الشخصيّة والتعبير عن عنصر بصري أو لوحة ركحيّة أو أن يمثّل فكرة أو شعورا أو مبدأ أو مذهبا...) إذ أنّ العرض الفرجوي يمثّل للجمهور قيمة إستطيقية تخلق لدى المتفرّج متعة جماليّة متأتية من هذا الثّراء في الخصائص البصريّة والسمعية إضافة إلى ذلك فهو يوفر أرضيّة ملائمة للتّواصل والاتصال.

و لكنّ السؤال الذي يبقى مطروحا من هي أطراف التّواصل الفنيّ؟ كيف تتصّل وتتواصل؟ ولعلّ هذا التساؤل يعود إلى تداخل شبكات الاتصال في المسرح نظرا للتّماهي بين الذوات المرسلة والمتلقيّة ولأوضح أكثر فالممثّل هو باث ومتلقّ في آن واحد والمتلقي بمختلف درجاته هو أيضا متلقّ وباث.

إذ أنّ الممثل قبل خوض عمليّة التمثيل يعدّ متلقّيا للشخصية وبما أنّ الاتصال حسب الشرح المعجمي يهدف إلى «التفاهم (22)» بين أطراف التواصل لتحدث الاستجابة وتصبح العملية متبادلة فالممثّل مجبر على التفاهم في مستوى أول مع الشخصية حتى يستطيع في مستوى ثان إيصالها للمتفرجيّن.

إضافة إلى ذلك يمكن اعتبار الممثّل متلقّ لما يقوله في صورة الشخصيّة على الخشبة وبالتالي فإننا نلتمس في الخطاب المسرحي حوارا متعدّد الأطراف والطرائق، حوار أحادّي الجانب وحوار ثنائي.

♦ **حوار أحادي الجانب**: حيث يكون خطاب الممثل موجها لذاته إذ رغم اعتبار البنيويين أنّ المبدع غائب عن الأثر كـ «أنـا» أي كذات وأنه لا يعدو وأن يكون مجرّد مرجع للأثر حسب المتلقي وفي هذا السّياق يقول ريفاتير: متحدّثا عن مبدع لنصّ سرديّ قائلا: «إنّ المؤلف غير موجود داخل النص وإنما القارئ هو الذي يتخيّله من دون عناء فيعيده في إطار مقارنة مع التواصل العادّي حيث يكون وجود مسنّن "Un Codeur" متجليّا دائما (23)» إلاّ أننا نرى في هذا الإعتقاد شططا وإهمالا لذات المبدع. فهو حاضر في الأثر كمفكر وكمتلقّ حيث أنّ الفنّان المسرحيّ كالمبدع في اتصال مع الشخصية فهو بدرجة أولى يسمع ما يقوله ويحسّ به.

وحتّى لو اعتبرنا إحساسه بما يقوله مختلفا عن إحساس المتفرّج به. فإننا لا يمكن أن نتنكر لهذه الذات المبدعة كمتلقّ لما تقوله خاصة عندما نسمع بعض الممثّلين يتحدثون عن بعض الشخصيات التي أدّوها مبرزين إعجابهم أو نفورهم منها.

وبالتّالي نستنتج أنّ إنتاج الممثّل لعلامات على الخشبة لا يمنعه من أن يكون أول متقبّليها.

♦ **حوار ثنائي**: كما طرحنا من وجهة نظر أولى علاقة الممثّل بالشخصية كحوار أحادي الجانب فإننا نطرح وجهة نظر ثانية للممثّل كذلك في اتصال مع المتلقي فهو كما سبق وذكرنا «ذات متلقيّة» شأنها شأن المتفرّج ثم هو وسيلة للرّبط بين المتلقي والشخصية على الأقل كجسد إن لم نقل كذات لها تجاربها ومعارفها التي تمارسها على الخشبة وبالتالي كما ورد في مؤلف Le plaisir de spectateur de théâtre: «الأثر الفنّي ليس إلا وساطة يفرضها الأثر بين ذاتين، ذات الباث وذات المتلقي» (24).

إضافة إلى ذلك فالمبدع هو جزء من الجمهور بما أنه فرد منه. فثقافة الممثّل وعاداته وتقاليده مكتسبة من المجموعة، في هذا السّياق يقول خالد محي الدين البرادعي: «مما يجعلنا نؤمن أنّ الإبداع وثيقة اجتماعية بصورة أو بأخرى لا بمعنى التوثيق التاريخي، بل بمعنى كونه يرسخ الخطوط العامة لتاريخ المجتمع» (25). وبالتالي فإنّ الجمهور يمكن أن ينظر إلى المبدع كما لو كان سبيلا لتحقيق حلم جماعي فيحصل الاتصال والتواصل. كما أنّ المبدع يمكن أن يستغل الأساليب الفنيّة التجريدية ليفصح عما يكبته الجمهور في إطار قمع إيديولوجي أو سياسي أو عقائدي... و هذا ما يسّهل تفاهم فئة من الجمهور معه.

و بالتالي نستنتج أنّ المتفرّج يرى في المبدع ممثّلا له وبديلا لجسده على الخشبة فيسهل ذلك عمليّة التّواصل والاتصال بينهما، ومن جانب آخر فالمتفرّج سواء أعجب أو لم يعجب بأداء الممثّل فإنه يمارس سلوكات نقدّية أو تقييميّة أو تحليليّة أو إنفعالية إزاء الأثر الفنّي.

المصادر والمراجع

- Premier seuil de la loge au couloir…. Deuxième seuil… troisième seuil… quatrième seuil…. Cinquième seuil….

1) Christian Biet et Cristophe Triau «Qu'est ce que le théâtre ? « Ed Gallimard, Paris 2006- P51

- Je vois des gens dans le grand haul, le public, comme dans un aéroport »

2) Ibid P 19

3) دراسة بعنوان «التلقي المسرحي في المسارح التجريبيّة» دكتور سعيد كريمي على الموقع الالكتروني www.mohmamedkagat.com ص 1

4) عطيّة عامر. «النقد المسرحي عند اليونان»، المطبعة الكاثوليكية بيروت ص 28

5) أرسطو «فنّ الشعر» ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة بيروت لبنان ص 18

6) دراسة بعنوان «التلقيّ المسرحي في المسارح التجريبية» دكتور سعيد كريمي على الموقع الالكتروني www.mohmamedkagat.com ص 1

7) نفس المرجع السابق ص 133

8) دراسة بعنوان «التلقيّ المسرحي في المسارح التجريبية» دكتور سعيد كريمي على الموقع الالكتروني www.mohmamedkagat.com ص 3

9) حميدة الصّولي. «المتلقيّ والعمل الفنّي. أية علاقة؟» مطبعة فنّ الطّباعة تونس 2001 ص 71

10 نفس المرجع السابع ص 68

11) نفس المرجع السابق ص 71

12) نفس المرجع السابق ص 71

13) شاكر عبد الحميد. «التفضيل الجمالي دراسة في سيكولوجية التذّوق الفنّي» مجلة عالم المعرفة عدد 267 مارس 2001 مطابع الوطن الكويت ص 341

14) نفس المرجع السابق

15) Unberto Eco «l'œuvre ouverte» traduit de l'italien par C. Roux, Ed seuil, Paris 1965 P 17

16) Ibid P 72

17) د. محمد التوهامي العماري. مقال بعنوان «سيميائيات المسرح نشأتها موضوعها ووضعها الإبستيمولوجي» مجلة عالم الفكر العدد 2 المجلد 33 أكتوبر ديسمبر 2004 ص 261

18) نفس المرجع السابع ص 261

19) Jiry Viltrosky, «la sémiologie du théâtre à la recherche de son passé en approches de l'opéra.» Actes Sud colloque. AISS- Didier Sept 1984- P 13

- « Retrouver le chemin par lequel la réalité historique et social s'est exprime à travers la sensibilité individuelle du créateur »

20) Roland. Barthes, «littérature et signification». Ed seuil Paris 1964 P 258.

21) د. محمد التوهامي العماري. مقال بعنوان «سيمائيات المسرح نشأتها موضوعها ووضعها الإبستيمولوجي» مجلة عالم الفكر العدد 2 المجلد 33 أكتوبر ديسمبر 2004 ص 284

22) «معجم مصطلحات علم النفس»عربي فرنسي أنقليزي دار الكتاب المصري ودار الكتاب اللبناني طبعة أولى 1991 ص 51

23) Micheal Riffaterre, la production du texte, Ed seuil, Paris 1979 P 10

24) Florence Naugrette, Le plaisir de spectateur de théâtre , Ed Bréal P 273

25) خالد محي الدين البرادعي، مقال بعنوان «هاجس التواصل» نشرية الثقافة والإبداع للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم. تونس 1992 ص 123

مخرجــون عـالميّــون :

أنطـونـان أرطـو Antonin Artaud

جميل حمداوي (*)

تمهيـــد :

يعد المخرج الفرنسي أنطونان أرطو من أهم المخرجين العالميين الذين حاولوا أن ينزاحوا عن الشعرية الأرسطية، والتمرد على المسرح الغربي، والبحث عن مسرح مغاير بديل للمسرح الأوربي عبر النبش في الذاكرة الشرقية والمسرح الأنتروپولوجي من أجل مداواة الإنسان الغربي المعاصر المريض بالشبع المادي والمستلب عقلانيا وإنتاجيا ورقميا من قبل الرأسمالية المتوحشة والعقلانية الفجة. وهذه المداواة الدرامية لن تكون إلا عبر تطهير روحاني وجداني يحرر الإنسان / الراصد من غرائزه الشريرة وانفعالاته التناتوسية وتحرير مكبوتاته بواسطة مسرح القسوة والتعرية الصارخة القاسية لاشعوريا.

هذا، وتعتبر مسرحيات أنطونان أرطو وتنظيراته في الإخراج المسرحي تمهيدا لظهور المسرح التجريدي أو المسرح العابث بعد الحرب العالمية الثانية من القرن العشرين.

1 ـ من هو أنطونان أرطو؟

ولد المخرج أنطونان أرطو (Antonin Artaud) بمارسيليا الفرنسية في 1896م، وقد جمع في مسيرته الحياتية بين الشعر والتمثيل والتنظير والإخراج. وكان في بداياته شاعرا سرياليا يعاني من الجنون الإبداعي والنفسي والذهني بسبب انفصال الفكر عن اللغة، وقد نشر ديوانا شعريا سنة 1925م بعنوان «L'ombilic des limbes / وسط الكواكب».

وعرف أنطونان أرطو بالتمثيل المسرحي ولاسيما في مسرحية «شهوة جان دارك» لدرير Dreyer سنة 1928م، والتمثيل السينمائي بدوره في فيلم «صليب الغابة» سنة 1932م.

هذا، وقد قدم أرطو أيضا نظرياته المسرحية الثورية في كتابه الجريء «المسرح وقرينه» سنة 1938م، والذي أعلن فيه عن آرائه الجديدة في مجال الدراما عن طريق هدم مقومات المسرح الغربي مضمونا وشكلا.

وتعرض أرطو لهزات نفسية واجتماعية كثيرة بعد فشله في الحياة المسرحية والواقعية، فأدخل مصحة الأمراض النفسية برودز Rodez من سنة 1943 إلى سنة 1945م. وفي سنة 1946م، كتب رسائل من رودز. وفي 1947م،

*) باحث (المغرب)

ألف كتابا بعنوان «أرطو المومو أو فان كوخ أو انتحار المجتمع». و توفي أنطونان أرطو سنة 1948م عن عمر يناهز 52 سنة كرس معظم سنواته في خدمة الإخراج المسرحي والتمثيل السينمائي والتنظير المسرحي.

2 ـ التصورات الإخراجية :

جمع أنطونان أرطو كل تنظيراته المسرحية في كتابه الأول «مسرح القسوة» الذي نشر سنة 1933م، وألحقه الكاتب بعد ذلك بكتابه «Le théâtre et son double / المسرح وقرينه» الذي ألفه سنة 1938م .

وقدم الكاتب في مصنفه «المسرح وقرينه» مجموعة من التوجيهات المسرحية التي ترفض أن يتحول المسرح إلى مجرد تمثيل وتقليد، بل لابد أن يعود إلى جذوره الاحتفالية والطقوسية البدائية لكي يحرر غرائز الإنسان السلبية المتأصلة فيه، ويحرره من الانفعالات الموروثة ومن مشاعره العدوانية الكامنة والمختفية في وعيه الباطني على مستوى اللاشعورالجماعي. ويؤكد دوفينيو ولاجوت في كتابهما «المسرح المعاصر» هذا الطابع السحري لمسرح أرطو: «لقد جعل أرطو بغيبيته الميتافيزيقية مكان الحديث التعويذة والرقية، ومكان الشخوص الأفعال، ومكان القصة الضوضاء واحتدام الحركة والصراخ على المسرح يرفع الحياة إلى ذروتها... ، كما أن الكاتب تخلى عن مكانته للمخرج الذي ارتقى إلى درجة الساحر، وصانع المعجزات» (1).

وما يحمله كتاب أرطو من ملاحظات وتوجيهات إنما هي في الحقيقة انتقادات تستهدف تقويض المسرح الغربي وهدمه وتدميره؛ لأنه مسرح عقلاني ومادي وحواري يهمل الأشكال الاحتفالية الفطرية والتمظهرات الجسدية والحركية والطقوس الدينية والأسطورية والسحرية، ومرجع أرطو في ذلك هو تأثره بالمسرح الشرقي الباليني في بداية الثلاثينيات من القرن الماضي.

ولم يخطئ جاك دريدا عندما تحدث عن نصوص «المسرح وقرينه» بقوله: «هي تحريضات أكثر مما هي مجموعة إرشادات، نسق من الانتقادات يرج كامل تاريخ الغرب أكثر مما هي رسالة في الممارسة المسرحية». لقد أدرك، فعلا، عمق هذه النصوص التي لم تخلخل بنية المسرح الغربي وحسب، وإنما زعزعت كيان الميتافيزيقا الغربية بكاملها. وليس غريبا أن تكون فصول عريضة من هذا الكتاب مخصصة للمسرح الشرقي بشكل عام وللمسرح البالي‍ني على وجه الخصوص. إن أرطو كان يرسم من خلالها الوجه الآخر للمسرح الغربي، الوجه الذي يتأسس فيه المسرح على «حالة ما قبل اللغة»، الوجه الذي تمحى فيه ملامح تعهر الفكرة وصفائها، وبالتالي طابعها الفيزيقي» (2).

ومن ناحية أخرى، يدعو أرطو إلى مسرح القسوة الذي قال عنه بأنه : «كالطاعون على شاكلة هذه المذبحة، هذا الانفصام الجوهري، إنه يطلق الصراعات، ويخلص القوى من أسرها، ويفجر الطاقات والإمكانيات، وإذا كانت هذه القوى سوداء، فليس هذا خطأ الطاعون أو المسرح، وإنما خطأ الحياة» (3).

ومن هنا، فمسرح القسوة هو ذلك المسرح الذي يحرر الإنسان من غرائزه العدوانية، ويخلصه من انفعالاته الغريزية اللاشعورية الموروثة عن طريق التطهير القاسي عبر إثارة الخوف والرعب واستخدام الصدمات السيكولوجية الوجدانية الهدامة و المؤثرة، والانفتاح على المسرح الأنتروبولوجي والتجارب الشرقية القائمة على السينوغرافيا الدينية والطقوسية والكوليغرافيا الجسدية والتعبير الحركي. ومن ثم، فأرطو يسعى إلى تخريب المسرح الغربي وتدميره واستبداله بمسرح شامل يجمع بين التمثيل والرقص والكلمة والإضاءة والموسيقا والحركة. وهذا المسرح بهذه المواصفات الأسطورية والطقوسية والسحرية غير موجود سوى في المسرح الشرقي كما يتمثل ذلك واضحا في مسرح الكابوكي والنو اليابانيين والكاتاكلالي الهندي وأوپرا بكين. وبالتالي، فأرطو في الحقيقة يدعو إلى مسرح بديل وجديد يستخدم: «السحر والأسطورة في التعرية القاسية العنيفة للصراعات المتأصلة في اللاوعي الإنساني الجماعي وهو ما أسماه «بمسرح القسوة»- أي المسرح الذي يقوم على الشكل والحركة والإضاءة ويستبدل بالكلمات «البلاغة الحركية» وربما كان الفرق بين مسرح القسوة الذي أراده

أرطو ومسرح الحلم الذي أراده السرياليون هو تركيز أرطو على **اللاوعي الجماعي** بدلا من اللاوعي الفردي الذاتي للفنان ورغبته في التوسل لتصوير هذا اللاوعي الفردي **بالأسطورة** بدلا من الأحلام والرؤى الفردية، وتوسله **بالشكل والحركة** بدلا من الشكل والكلمة» (4).

ويعني هذا أن مسرح القسوة لدى أرطو مسرح يتبنى التصور السريالي الجماعي، ويمتح من تصورات فرويد السيكولوجية، وآراء يونك صاحب اللاشعور الجمعي مادام هذا المسرح يقوم على «تحرير قوى اللاوعي الخلاقة، وتفجير الطاقات الإبداعية الكامنة في الإنسان كما نقرأ ذلك في قاموس الآداب: «لقد شغف أرطو بالظواهر الغيبية (الميتافيزيقية) وطرائق السحر عند الشعوب البدائية، وبعلم الكيمياء ووسائل التنجيم في الشرق... وحالات الهوس والشعوذة... هذا العالم اللامعقول، انخرط فيه أرطو جسدا وروحا.

ويجب أن نعترف هنا، بأن مثل هذه التدريبات التي كان يمارسها أرطو لم يكن السرياليون الآخرون يطيقونها إلا بشق الأنفس. ومن ناحية أخرى، كان ذلك هو السبب الجوهري للقطيعة التي فرقت بين أرطو وبين بريتون «بابا السريالية»، كما كانوا يلقبونه» (5).

أضف إلى ذلك، أن مسرح القسوة أو العنف هو مسرح يقلل من سيطرة الكلمة والحوار، ويستبدلهما بسينوغرافيا الحركة والجسد، كما أنه مسرح ميتافيزيقي أنتروپولوجي يبحث في الأشكال ماقبل المسرحية لخلق مسرح عالمي طقوسي روحاني وأسطوري وسحري. ويعني هذا أن مسرح أرطو هو مسرح احتفالي طقوسي وصوفي يستعير الفرجات الشرقية لتطعيم المسرح الغربي، ويقترب هذا التصور من المسرح الثالث للمسرحي الإيطالي أوجينيو باربا. ومن هنا، كان مسرح أرطو وتنظيراته في كتابه «المسرح وقرينه» من المصادر الأساسية للمسرح الاحتفالي والنظرية الاحتفالية كما وضح ذلك عبد الكريم برشيد بقوله: «المرجع الثالث للاحتفالية يتمثل في الكتابات النظرية والإبداعية لأنطونان أرطو، فهذا المخرج المنظر قد بشر- من خلال كتابه«المسرح وقرينه»- بمسرح مغاير، مسرح طقوسي سحري بدائي يخاطب في الإنسان لاوعيه الباطن. وقد سعى إلى المطابقة بمسرح يتخذ صفة الاحتفال السحري، بل الصوفي» (6).

ومن المعروف أن القسوة عند أرطو ليست بمعنى الدم أو بمعنى السادية أو المازوشية، بل هو قمع للغرائز البشرية وتحريرها من قواها السلبية عن طريق تعريتها عبر القسوة الذهنية والوجدانية والطقوسية. يقول أرطو في هذا المقام: «القسوة، جلية قبل أي شيء، إنها نوع من التوجيه الصارم والخضوع للضرورة، ولا قسوة دون وعي، دون الوعي المطبق، إن الوعي هو الذي يعطي لممارسة كل فعل حياتي لونه الدموي وتدرج تلوينه القاسي، مادامت الحياة هي دائما موت شخص ما» (7).

ومن الدواعي التي جذبته كي يهتم بالمسرح الشرقي هو ميله الكبير إلى الروحانيات والمجردات الميتافيزيقية والطقوس السحرية الصوفية، والثورة على العقل الغربي الذي دمر الإنسان واستلبه وحوله إلى كائن منتج فقط، وأهمل فيه جوانبه الوجدانية والروحانية والذاتية. كما أن المسرح الغربي هو مسرح يرجح كثيرا كفة الكلمة والحوار على حساب كفة الحركة ولغة الجسد، كما أن المسرح الغربي هو مسرح عقلاني يخضع للقوانين الأرسطية، بينما المسرح الشرقي مسرح طقوسي وسحري ميتافيزيقي، وقد تأثر به كل من بريخت وستانسلافسكي وأوجينيو باربا وكروتوفسكي ومايرخولد. وفي هذا السياق التأثري والتناصي، يقول جاك دريدا عن أرطو في كتابه «الكتابة والاختلاف»: «لقد أكد أرطو أن على المسرح الغربي الذي يجهل خصوصية المسرح أن يطلب من المسرح الباليني درسا في الروحانيات. هذا الانجذاب نحو الروحانيات الشرقية لم يكن شيئا طارئا على شخصية أرطو وهو الذي عاش تجربة الجنون المريرة، وعرف باهتمامه بالأديان والفنون الشرقية، واشتهر بانتمائه إلى الاتجاه السريالي. لقد كان في فترة معينة، يشرف على مجلتهم «**الثورة السريالية**» حيث كتب سنة 1925م معظم مواد العدد الثالث، هذا العدد الذي قيل عنه «إنه تمجيد للشرق وقيمه» لاسيما وأنه تضمن مقالتين لأرطو: خطاب لمدارس بوذا، وخطاب لدالاي لاما.

ولعل من يقرأ مقطعا من هذا الخطاب الأخير، سيلاحظ كيف كان ينظر أرطو إلى الثقافة الغربية وكيف كان يبحث عن الطمأنينة الروحية في الشرق. يقول مخاطبا الدالاي لاما: «نحن خدمك الأوفياء أيها اللاما العظيم، أعطنا، ابعث لنا من نورك في لغة تستطيع فهمها العقول الأوربية الملوثة، وإن كان ضروريا، غير من أرواحنا واجعل لنا أرواحا تتجه إلى العلي الأسمى، حيث أتيحت له فرصة حضور الإنسان من العذاب».

إن ارطو الذي أتيحت له فرصة حضور عرض للرقص البالين في معرض المستعمرات سنة 1931م، عرف كيف يجعل من عشقه للشرق أداة لتدمير المسرح الغربي الذي يبدو كمسرح «أبله، مجنون، منقلب»، وتدمير الثقافة الغربية التي غالبا ماكان يصفها بأوصاف عنيفة حيث اعتبرها «قبرا مدهونا بالجير» و«مكانا للكلاب والفكر المتعفن» (8).

وعليه، فأرطو من أهم المخرجين العالميين الذين اعترفوا للشرق بالريادة في المسرح الذي يغاير المسرح الغربي قلبا وقالبا عبر خلق مجموعة من الفرجات الاحتفالية الطقوسية الحركية التي يختلط فيها المسرح الحركي مع الدين والتصوف والسحر والفلك والتنجيم والميتافيزيقا.

3 ـ التطبيقات الإخراجية:

كتب أنطونان أرطو بعض المسرحيات بعد انفصاله عن التيار السريالي الفردي سنة 1926م، والذي كان يتزعمه كل من بريتون BRETON ولوي أراغون LOUIS ARAGON وكيوم أپولينير GUILLAUME APPAULINAIRE صاحب مسرحية **«أثداء تريسياس»** التي ألفها سنة 1917م، وسماها بالدراما السريالية.

ومن المسرحيات التي كتبها أرطو بعد إنشائه «مسرح ألفريد جاري» مع صديقيه: روبير أرنو وروجيه ڤيتراك سنة 1927 م نذكر مسرحية: **«اضطرابات في المعدة أو الأم المجنونة»**.

وأخرج أنطونان أرطو مسرحيته **«السنسي»** التي أخذها عن الشاعر الإنجليزي شيللي والروائي الفرنسي ستاندال، فجاءت ترجمة لأفكار ألفريد جاري الباتافيزيقية عن طريق تجريد النص وتقويض الشعرية الأرسطية، واستخدام الحركية المحضة، بيد أن أرطو فشل في هذه المسرحية من حيث الإخراج والتعبير عن آرائه التنظيرية؛ مما حدا بأرطو «إلى أن يبحث في الحياة نفسها عن المسرح الذي رفض المسرح أن يقدمه له، فانتهى به المطاف إلى قضاء أيامه في مصحة للأمراض العقلية» (9).

ويقول هنري بيهار عن تأثر أرطو بمسرح ألفرد جاري في مسرحية «السنسي»: «على شاكلة جاري كان أرطو يعلن ازدراءه لطرق الإخراج المسرحي القديمة، ويحمل مثله على المسرح التقليدي، الذي يراه مصطنعا يخضع لقواعد وأعراف لاضرورة أساسية لها. كان الهدف المطلق من وراء مسرح ألفريد جاري هو المشاركة في تدمير المسرح القائم، وذلك عن طريق وسائل مسرحية، أي من الداخل، كما فعل مؤلف: أبو ملكا» (10).

ويرفض أرطو في مسرحه أن يصبح العرض الدرامي مجرد دراما طبيعية أو نفسية أو مجرد فرجة للتسلية وإثارة الفكاهة، بل لابد من أن يستفز المشاهد ويستثيره بعنف، ويستدعيه للمشاركة والاحتفال الطقوسي، ولا يجعله راصدا مستلبا وسلبيا. بل عليه أن يحركه بقسوة ويحرر فيه وعيه الباطن، ويخلصه من غرائزه الدفينة ويطهره طقوسيا وصوفيا وروحانيا. وكان أرطو ورفاقه يرون أن المشاهد «الذي يذهب إلى المسرح ينبغي أن يعرف أنه مقبل على عملية حقيقية، يشترك فيها بروحه وجسده، كأنها عملية جراحية، وينبغي ألا ينصرف كما جاء» (11).

وتتحول السينوغرافيا المسرحية لدى أرطو إلى سينوغرافيا احتفالية طقوسية سحرية وميتافيزيقية على غرار السينوغرافيا المسرحية الشرقية، وفي هذا يقول هنري بيهار: «إن منصة التمثيل في تصور أرطو تشبه إلى حد ما لوحة غيبية ميتافيزيقية من لوحات المصور دي شيريكو، صورت فيها الجمادات دون صفة خاصة، ولكن وضعها، وأحيانا وجودها غير المتوقع، يثير اضطرابا عميقا عند المشاهد، الذي يكون تحت تأثير ذلك الجو الغامض، الذي نتوقع فيه دائما حدوث انفجار معين» (12).

وكان أرطو يتحكم في الممثلين ويحولهم إلى كائنات احتفالية متحركة مع مسار التنغيم وتوالي الاهتزاز وإيقاع الإخراج حتى قبل أن يعرف المسرح الشرقي البالنيني سنة 1930م. وبالتالي، فمسرح أرطو بعيد عن كثرة الحوار والكلام كما هو في المسرح الغربي، بل هو مسرح شامل يعتمد على الحركة والكوليغرافيا والتشخيص التعبيري الجسدي. لذا، يقول أنطونان أرطو: «في رأيي إن المنصة مكان مادي ملموس، يحتاج منا أن نملأه وأن نجعله يتكلم لغته المادية التي تخاطب الحواس مستقلة عن الكلام.... كما أن الإخراج هو المسرح أكثر من النص المكتوب والمنطوق.... بينما قرين المسرح هو الواقع المهمل المهجور، الذي لايستعمله رجال المسرح اليوم...» (13).

وعليه، فمسرح أرطو يعطي الأولوية للإخراج على حساب النص المكتوب، ويقلل من سلطة الكلمة والحوار، ويعوض ذلك بالفن الشامل القائم على الحركة والأساطير والفضاء المادي الملموس وتشغيل الملاهي والسيرك والسينما والموسيقا والرقص واستعمال الأداء الصامت والضوء والديكور والسينوغرافيا السحرية الطقوسية.

4 ـ قيمة مسرح أنطونان أرطو:

يقوم مسرح أنطونان أرطو على هدم المسرح الغربي وتقويضه، والتمرد على مسرح الكلمة وتعويضه بالمسرح الشامل أو مسرح الحركة، والارتكاز على مسرح القسوة ومسرح الأسطورة بدلا من مسرح الحلم كما عند السرياليين، والانفتاح على المسرح الاحتفالي الشرقي الطقوسي والديني والروحاني المبني على الشعوذة والسحر واللاشعور الجماعي والرقص الحركي. بيد أن تنظيرات أنطونان أرطو بقيت مجردة دون أن تطبق ميدانيا، فمات دون أن يرى تنظيراته الإخراجية تمارس واقعيا.

وعلى الرغم من «أن الجمالية المسرحية الآرطية كانت في مجملها تصورات نظرية أكثر من كونها ممارسة ركحية، فقد استطاعت أن تحدد القاعدة الفكرية التي قامت عليها، واللغة المسرحية التي اقترحت لها بنوع من التناسق والتكامل، الشيء الذي أبرز جانب التنظير فيها بكثير من الوضوح، زاد من إجرائيته، أي هذا الجانب التنظيري. إن أرطو حدد مبادئ ممارسة هذا المشروع المسرحي على مستوى النص والإخراج والتمثيل والتلقي/الجمهور، وما يستدعي ذلك من خصوصية في الموضوعات، ومواصفات فضاء العرض، مرورا باللغة والملابس والديكور والإضاءة والملحقات والأقنعة، وكل عناصر العرض المسرحي التي تتوحد- على الرغم من عدم تجانسها- في كونها أسلوبا جماليا مسرحيا يقوم على تفجير كوامن الذات داخل فضاء مسرحي متحرك ومتجدد. وإذا كان أرطو قد مات قبل تحقق تنبؤاته المسرحية، وقدم مسرحه تقديما نظريا أكثر منه ممارسة ركحية، فإن قوة جماليته المسرحية جاءت من الأثر والتأثير اللذين تركهما على لاحقيه من كتاب ومخرجين، وهو ما أعطى لهذه الجمالية نوعا من الامتداد» (14).

وتبقى قيمة أنطونان أرطو أنه من المنظرين المسرحيين الكبار في القرن العشرين، كما أن له تأثيرا كبيرا على السريالية الفرنسية. ويعد أيضا من المسرحيين القلائل الذين تمثلوا جيدا مسرح ألفرد جاري صاحب المسرح الباتافيزيقي تمثلا جيدا تنظيرا وتطبيقا، كما أثر أرطو أيما تأثير في كتابات مسرحيي اللامعقول وكتاب المسرح العابث والكوميديا السوداء والمسرح التجريدي المطلق بعد الحرب العالمية الثانية كصمويل بيكيت، وآداموف، ويونيسكو، وفرناندو أرابال. وتقول الدكتورة نهاد صليحة عن هذا التأثير: «والدارس لمسرح يونيسكو لايمكن أن ينكر وجود ملامح من السريالية في أعماله. لقد رفعت السريالية من شأن الأحلام والعقل الباطن التي يمكن أن نكتشف فيها الإنسان بمعناه الكامل، ويونيسكو يستخدم الأحلام بكثرة في مسرحه وهو أيضا يتبع أسلوب المسرح السريالي كما ظهر في الأعمال المسرحية القليلة التي أثمرتها الحركة السريالية مثل: مسرحيات روجيه ڤيتراك، وأنطونان أرطو، ورييمون ديساني، ذلك الأسلوب الذي يحافظ على التفاصيل الواقعية حتى التافه منها بدقة شديدة مع إدخال عناصر لاتمت إلى الواقع بصلة وتنتمي أساسا إلى عالم الكوابيس!

وعلى الرغم من ذلك، فقد أنكر يونيسكو صراحة

انتماءه للحركة السريالية أو تأثره بها! إذ قال: «لم يحدث أنني انتميت في أي وقت إلى هذه المجموعة ولا انضممت إلى السرياليين الجدد. وهذا لاينفي أن أفكارهم أثارت اهتمامي» (15).

وتكمن قيمة مسرح أرطو في تأثيره الجلي على المدرسة السريالية شعرا وتنظيرا ومسرحا، كما أثر في مسرح اللامعقول والمسرح الطليعي والمسرح العابث تأثيرا كبيرا صياغة ودلالة عبر مسرحه الذي سماه بمسرح ألفرد جاري. ولا ننسى أن المسرح العربي بدوره قد تأثر به أيما تأثر وخاصة المسرح الاحتفالي لدى عبد الكريم برشيد على سبيل الخصوص.

خاتمـــــة :

يتبين لنا من خلال هذه النظرة الموجزة المقتضبة أن أنطونان أرطو مخرج مسرحي عالمي استهدف تدمير بنية المسرح الغربي عن طريق إخراجه من طابعه الحواري التداولي إلى مسرح ركحي حركي، كما وجهه وجهة ميتافيزيقية أسطورية قائمة على الشعوذة والسحر والتنجيم والفلك والتصوف وتوظيف الاحتفال الشرقي الروحاني من أجل تأسيس مسرح مغاير.

أما من حيث الإخراج، فقد اعتمد أرطو على مسرح القسوة وإشراك الراصد في عملية التمسرح عن طريق إثارته واستفزازه بالعنف وتحريره من كوابيسه وغرائزه السلبية الدفينة في وعيه الباطني ولاشعوره الجمعي عن طريق تطهيره روحانيا وطقوسيا ودينيا بواسطة حركات مسرحية إيقاعية قائمة على التموج والصراخات الصاخبة والحركات الطاعونية العنيفة وتشغيل إيقاع الاهتزاز وهارمونيا الانسجام الدرامي وتنغيم الإخراج تشخيصا وسينوغرافيا وتقبلا.

المصادر والمراجع

1) د. حمادة إبراهيم، بانوراما المسرح الفرنسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى 2002م، مصر، القاهرة، ص: 124؛

2) د. حسن يوسفي: المسرح والأنتروبولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2000م، ص: 97؛

3) حمادة إبراهيم: بانوراما المسرح الفرنسي، ص: 127؛

4) د. نهاد صليحة: المدارس المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة 1986م، ص: 70؛

5) د. حمادة إبراهيم، بانوراما المسرح الفرنسي، ، ص: 124؛

6) عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 1985م، ص: 164-165؛

7) A.ARTAUD: Le théâtre et son double, Gallimard, Paris, 1964, p:158-159;

8) د. حسن يوسفي: المسرح والأنتروبولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2000م، ص: 97-98؛

9) د. حمادة إبراهيم، بانوراما المسرح الفرنسي، ص: 125؛

10) د. حمادة إبراهيم، نفس المرجع، ص: 125؛

11) د. حمادة إبراهيم، نفس المرجع، ص: 126؛

12) د. حمادة إبراهيم، نفس المرجع، ص: 126؛

13) د. حمادة إبراهيم، نفس المرجع، ص: 127-128؛

14) د. عبد المجيد شكير: الجماليات المسرحية، دار الطليعة الجديدة، الطبعة الأولى 2005م، دمشق، سوريا، ص: 45-46؛

15) د. نهاد صليحة: المدارس المسرحية المعاصرة، ، ص: 128-129.

الكتـــاب المسرحي
في «البيبليوغرافيا الوطنية» (*)
السنوات: 2005-2006-2007

عبد العزيز كمّون (**)

ليس الكتاب المسرحي الأثر الذي يتضمن النصوص والدراسات فحسب، وإنما أيضا الكتاب الذي يحتوي كل ما له مساس بالنشاط المسرحي الأدبي والعلمي أو الفني والتقني أو المعرفي عموما.

وعلى ضوء هذا المفهوم، سننظر في حضور هذا الكتاب ضمن «البيبليوغرافيا الوطنية» خلال السنوات 2005 - 2006 - 2007، ممّا يعني أننا سنتجاوز إطار التصنيف العشري المعتمد في تصنيف الكتب، لنبحث عن كتابنا تحت العناوين غير «المسرحية» و«الفنون» و«التاريخ والنقد الأدبي».

كما سننظر بعد عرض رصيد الكتاب المسرحي في وضع هذا الأخير عموما في مستقبل النهوض بنشره (والملاحظ أننا حافظنا على العدد الرتبي البيبليوغرافي في القسمين العربي والفرنسي لكل سنة).

2005 :

يبلغ عدد الكتب المنشورة 18 منها 13 بالعربية و 3 بالفرنسية و 2 بالانجليزية.

كتب بالعربية :

كتب هذا الصنف: 13 منها 10 نصوص و 3 عناوين نقدية

النصوص التونسية وعددها 5+1 :

- نصان طبعة أولى :

{647} الدريدي وحيدة

شمس الوجيعة: مجموعة مسرحية، تقديم محمد عبازة - تونس، 2005 (تونس: المغاربية للطباعة) 218 ص

{648} العيشاوي، عبد الله

حلم في ليلة غضب: نصوص مسرحية-صفاقس: دار نهى 2005 - 113 ص (أبناء الرصيف، 5)

3 نصوص أعيد طبعها : ·

{649}المدني، عز الدين (1938م-. . .)

مولاي السلطان الحفصي: مسرحية في فصلين وست عشرة لوحة - تونس: دار اليامة، 2005 (تونس توب للطباعة)- 109 ص (مسرح عز الدين المدني -4-)

**) باحث (تونس)

{650} المدني، عز الدين (-1938م. . .)

مسرح عز الدين المدني: منتخب من مسرحياته -تونس: دار اليمامة، 2005 (تونس: توب للطباعة) 448 ص

- المجلد الأول: ثورة صاحب الحمار، ديوان الزنج، رحلة الحلاج، مولاي السلطان الحفصي

{763} المسعدي، محمود (1911 - 2004م)

السد: تقديم توفيق بكار - تونس: دار الجنوب، 2005 (تونس : مطبعة فنزي) 117 ص - عيون المعاصرة/ توفيق بكار)

- نص واحد يتضمن مختارات من نصوص مختلفة لعدد من الكتاب

{645} أنطولوجيا المسرح التونسي جمعها وقدم لها سمير العيادي

تونس : اتحاد الكتاب التونسيين، 2005 - تونس: الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم 428 ص - مجموعة ضفاف5-)

نص عربي واحد (أعيد طبعه) :

{646} تيمور، محمود (1894 - 1973م)

صقر قريش- تقديم زكي طليمات- تونس سيلدار 2005 - 144 ص.

3 نصوص من المسرح الأجنبي :

- {724} شكسبير، ويليام (1564 - 1616م)

تاجر البندقية- تعريب وتلخيص عبد الجبار الشريف تونس: دار اليمامة، -2005 ، 96 ص - (روايات اليمامة للشباب-1-)

- {725} شكسبير ويليام (1564 - 1616):

روائع شكسبير: هملت - الملك لير، إعداد عبد الجبار الشريف - تونس: دار اليمامة، -2005 (تونس: توب للطباعة) - 83 ص (روايات اليمامة للشباب - 15-)

- {750} كصونا، أليخندرو

قارب بدون رصاص- تعريب توفيق عاشور، عزالدين القرواشي -تونس: سراس للنشر، 2005 (تونس: المطابع الموحدة) - 140 ص - (المكتبة المفتوحة - 26-)

3 كتب: نقد- تراجم- مذكرات :

{269} عبيد، حاتم

في تحليل الخطاب- صفاقس: كلية الآداب والعلوم الانسانية، 2005 (صفاقس: مطبعة التسفير الفني) 270 ص.

{797} البدوي، محمد(1951م-. . .)

تراجم المؤلفين والمبدعين في ولاية سوسة- تونس: محمد البدوي، -2005 ج1 - 377 ص

{800} بيرم التونسي، محمود (1961-1893م)

مذكراتي: المجموعة الكاملة- جمعها وقدّم لها محمد الزمرلي- تونس: دار الجنوب، 2005 - 134 ص

3 كتب بالفرنسية (نص-نقد-عمارة) :

{267} Cocteau,Jean

La belle et la bête/ d'après jean Cocteau, adapté par Monia Belazy Saidani-10 éme éd-Tunis : Sildar,2005 -16 p – (Univers,0330-6225)

{426}Faculté des Lettres, des arts et des humanités de Manouba- Colloque International (2002, Manouba)

Hugo Connu, méconnu : actes du colloque international tenu le 25-26 Octobre 2002/org par la faculté des lettres, des arts et des Humanités de Manouba.Textes réunis par Afifa Marzouki-Tunis : Cérés, 2005- 267p

{212} Ammar,Leila

Histoire de l'architecture en Tunis : de

l'antiquité à nos jours,ref de Philippe Panerai-Tunis : Leila Ammar, 2005- 263p

كتابان بالانجليزية (نص وكتاب نقدي) :

{266} Cocteau, Jean

Beauty and the beast/ d'après Jean Cocteau, Trad, Atef Hedhili- Tunis : Sildar, 2005- 13 p- Collection Univers, 0330-6283)

{425} Faculté des lettres et des sciences humaines de sousse, département d'anglais Colloque (2003 sousse)

Irony : actes du colloque du département d'anglais du 5 au 6 décembre 2003(organiser par) la facultés des lettres et des sciences humaines de sousse, département d'anglais ; éd Heki Sioud-3éme éd- sousse : faculté des lettres et des sciences,2005 (Tunis : Imp officielle)- 225 p

2006 :

الكتب المنشورة: 17 منها 8 بالعربية و8 بالفرنسية و1 بالانجليزية

الكتب بالعربية 6 : 8 نصوص وكتابان نقديان.

توزيع النصوص الستة

4 تونسية+ 1 عربي+ 1 أجنبي

النصوص التونسية: (نصان: طبعة أولى+ نصان أعيد طبعهما)

{918}القاسمي، أحمد

مسافرون: نص مسرحي يعرض سيرة فرحات حشاد ورفاقه، -2006- تونس: مطبعة فن الطباعة- 114 ص.

{919}المديوني، محمد

سهم كاغظ أو حكاية قرية آمنة- تونس: دار سحر، 2006 :

{917} عمار، عبد الرحمان (ياتي بعد {919} المديوني محمد الأبطال الخمسة - إعداد عبد السلام الراجحي -تونس-

الموزع عالم الكتاب، -2006 (تونس : المغاربية للطباعة) - 95 ص (المطالعة الميسرة)

{1021}المسعدي، محمود (2004-1911م)

السد تقديم توفيق بكار- تونس :دار الجنوب، 2006 - (تونس فنزي) 171 ص

نص عربي واحد :

{916}تيمور، محمود (1894 - 1973)

المخبأ رقم -13مسرحية في 3 فصول- تونس: سيلدار 2006 - 95 ص

نص أجنبي واحد :

{990}شكسبير، وليام

روميو وجولييت، إعداد عبد الجبار الشريف- تونس: تونس دار اليمامة 2006 (تونس: مطبعة توب)

كتابان نقديان :

{781}داود، صلاح

مسرحية السد- دراسة نقدية: الشكل والمضمون مذيلة بشذرات، عن رواية مولد النسيان -ط-2 -2006- (نابل بابيروس) تونس 171 ص

{810}يوسف، ألفة خضر، العادل

بحوث في خطاب «السدّ المسرحي ط3، 2006 - زغوان مسكلياني للنشر- تونس- 203 ص سلسلة رواقيات

الكتب بالفرنسية 8 : 4 نصوص و 4 كتب (نقد+ أدب):

النصوص:

{394}Corneille, Pierre

Le cid- préf.Francesco Delfico- Tunis : Univers du livre, 2006-113p

{395}Molière

Le bourgeois gentilhomme-préf Clénence Bouzitat- Tunis : Univers du livre,206- 148p

{396}Molière

L'Ecole des femmes – Texte présenté et annota par Mohamed Raja Rahmouni-Tunis :Cérès ed, 2006- 126p

{397}Molière

Le Taratuffe –préf. Bruno Viecent-Tunis : Univers du livres,2006-135p

نــقد وأدب :

{478}Arfaoui, Amina

Féminité et inconscient dans l'œuvre théâtrale du jeune Goethe.

Une approche jungienne des piéces mineures-Tunis : faculté des lettres, 2006-344p

Doctorat d'état : Es lettres et Sc.Hu :Lyon2 (France)

Université Lumière : 1999

Coethe,Johann wolfgang von (1749-1832) œuvres et critique. Théâtre Allemand-18 ème siècle

{485}Journée Jean Cocteau (2004, Manouba)

Jean Cocteau et la méditerranée

Journée « Jean Cocteau », 20 novembre 2004 à Tunis, organisée par la Faculté des lettres des arts et des humanités de la manouba. Textes réunis par moncef Nabli Manouba : Faculté des lettres, des arts et des humanités, Tunis : view Désing international, 2006-95p Annexes p 62-95

Cocteau, Jean (1889-1963,Poète)

{487}La littérature maghrébine d'expression française entre clichés, Lieux communs et originalité : actes du colloque international / (org) par l'Institut supérieur des langue des Tunis, prèf. Et cordination Habib ben Salha, texte réunis par Wafa Baïs Ourani et Ilhem Ben Miled-

Tunis : View désing, Manouba : Facullté des lettres , des arts et des humanités, 2006-173p

Littérature Magrébinne de langue française-Histoire et Critique.

{493} Charfeddine,Moncef

Châteaubriand devant les ruines de Carthage : Impression de voyage ;Tunis :Ibn Charaf éd. ;2006 (Tunis : Imp STAG) 2006-89p

Description et Voyages

كتاب واحد بالانجليزية :

{398}Webster, John

The White devil-Tunis : Univers du livre,2006-166p.

2007 :

عدد الكتب المنشورة 22 : 13 بالعربية و9 بالفرنسية

الكتـب بالعربيـة (كلهـا تونسيـة): 8 نصـوص و5 كتب نقدية

النصوص: - 5مطبعة أولى

{601}بكار، جليلة

خمسون- تونس: دار الجنوب 2007 (تونس: مطبعة فنزي)190-ص- (المسرح الحي)

{602}البوغديري، الطيب

يوم عاصف وأيام أخرى- تونس : دار نهى، 2007 - 115ص (بلدية القصرين أبناء الرصيف8)

{604}ذويب، المنصف

المكي وزكية- تونس 2007 (تونس: الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم) - 137ص

{605}ابن طارة، عبد الغني

يغمز في الظلام- تونس،2007 (تونس: مطابع تونس قرطاج) 88ص

{607}اللواتي، علي

من أجل بياتريس : مسرحية في خمسة فصول، تونس كونتراست للنشر، 2007 - 127ص

ـ 3 كتب أعيد طبعها

{603}بولعراس، الحبيب

مراد الثالث- ط4 تونس: ميديا كوم، 93-2007ص

{606}الفارسي، مصطفى

والفلين يحترق أيضا- تونس- دار حركات، 2007 (تونس فن الطباعة)- 91ص

{675}المسعدي، محمود(2004-1911)

السد- تقديم توفيق بكار- تونس: دار الجنوب، 2007 (تونس) شركة فنزي) - 171ص (عيون المعاصرة/ توفيق بكار)

الكتب النقديـــة :

{152}مهرجان المبدعات العربيات (11، 2006 سوسة)

إبداع المرأة العربية في مجال الفنون/ أعمال الدورة الحادية عشرة لمهرجان المبدعات العربيات بسوسة في 20- 21 و22 أفريل 2006، تقديم نجوى المستيري الشريف- سوسة، 2007 (أريانة: مطبعة قوس قزح) 203-ص

{348}اتحاد الممثلين التونسيين

كتاب المسرح، تقديم حمادي الوهايبي - تونس، 2007 (تونس: الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم) -ج1 - 109ص (كتاب المسرح، العدد الأول)

{349}الجديدي، حافظ

في الفنون المشهدية: العرض والنص والأداء - ط2 تونس: تبر الزمان، 2006 (كذا) (تونس : سانبكت) - 134 ص-(قول على قول)

{350}في تاريخ المسرح التونسي: نصوص ووثائق جمع وتقديم وتحقيق محمد مسعود ادريس - تونس: دار سحر، 2007 (تونس المطبعة المغاربية)366-ص

{699}سعيد، الأسعد الكبلوطي عبد الرحمان

تراجم المدعين بولاية بن عروس- تونس 2007 (حمام الأنف: المطبعة الثقافية)- 182ص.

الكتب الفرنسيّـــة :

8 نصوص + كتاب نقدي واحد

النصوص (من المسرح الكلاسيكي الفرنسي أعيد طبعها وموجهة إلى التلاميذ والطلبة).

(365) Corneille, pierre

Le Cid ; Préf, Fransesco Delfico – Tunis : L'univers du livre, 2007 (Tunis : Finzi) 113P

(366) Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain

Les fausses Confidences, la double inconstance – Tunis : L'univers du Livre, 2007 (Tunis : la Maghrébine) – 166P (classiques Universels)

(367) Molière 1622 – 1673

Le Bourgeois gentilhomme, Comédie présentée et annotée par Mohamed Raja Rahmouni – Tunis : cérés éd, 2007 (Tunis : Finz)145P

(368) Molière 1622 – 1673

L'école de femmes – 2ème éd-Tunis : Dar el Maaref, 2007 -112P (Marref Classique)

(369) Molière 1622 – 1673

Le tartuffe ; Présentée et annotée par Mohamed Raja Rahmouni – Tunis : cérés ed 2007 – (Tunis : Finz) – 148 P

(370) Molière 1622 – 1673

L'avare ; Comédie présentée et annotée par Mohamed Raja Rahmouni – Tunis : cérées ed 2007 – (Tunis : finzi)-165p

(371) Molière 1622 – 1673

Le Médecin Malgré Lui, suivi de le Médecin volant ; comédie présentée et annotée par Mohamed Raja Rahmouni – Tunis : Cérés ed, 2007 –(Tunis :Finzi) 144P – (la petite bibliothéque scolaire ; 24)

(372) Musset, Alfred de

Les Caprices de Marianne suivi de, on ne badine pas avec l'amour – Tunis : l'univers du livre, 2007 (Tunis : Finzi)72p – (Classiques universels)

الكتاب النقدي :

(296) Le texte didacatique à l'épreuve de la lecture et de la représentation : (Colloque)/Textes réunis par Frédéric Calqs, Romdhane, Elouri, Saida Hamzaoui…-Tunis : Sud ed, Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2007 (Tunis, finzi)-543p.

الخلاصـــة

السنـــة	2005	2006	2007
المجموع	18	17	22
كتب بالعربية	13	8	13
نصوص	10	6	8
تونسية	1+5	4	8
ط1	1+2	2	5
أعيد طبعها	3	2	3
عربية	1	1	0
أجنبية	3	1	0
نقد	3	2	5
كتب بالفرنسية	3	8	9
نصوص	1	4	8
ط1	0	0	0
أعيد طبعها	1	4	8
نقد	1+1	4	1
كتب بالانجليزية	2	1	0

استنتـــاجـــات :

1 - مجموع الكتب المسرحية المنشورة في السنوات الثلاث ضعيف (57) كما يبدو متقاربا بين سنتي 2005 (18) و2006 (17) ويسجل ارتفاعا محدودا في 2007 (22).

2 - إذا نظرنا في تفاصيل ذلك المجموع، نلاحظ أن عدد الكتب بالعربية (34) يفوق عدد الكتب باللغتين: الفرنسية (20) والإنجليزية (3) (أي الثلثين بالعربية تقريبا).

3 - كما نلاحظ أن عدد النصوص (44) بالعربية والفرنسية يفوق عدد الكتب غير النصوص (أي النقدية وما سواها)(17) فهي نسبة تقترب من الثلثين.

4 - تحظى النصوص باهتمام أكثر من الكتب الأخرى، ومرد هذا أنها سواء كانت بالعربية أو الفرنسية، فإنها مدرجة ضمن برامج التعليم، كما أنها تلقى إقبالا نسبيا من شريحة محدودة من التلاميذ والطلبة.

ولهذا السبب، نلاحظ أن النصوص التونسية : طبعة أولى (10) والتي أعيد طبعها (8) استجابة للطلب المسعدي : السد، بولعراس : مراد الثالث (كما كان الشأن من قبل، المدني : الزنج : الشركة التونسية للتوزيع 1987...)

5 - بل إن نفس الأسباب استدعت طبع بعض نصوص المسرح العربي لمشاهير الكتاب العرب : توفيق الحكيم : أهل الكهف، شهرزاد، محمود تيمور : المخبأ 13، صقر قريش، وكذلك الأجانب وأشهرهم : شكسبير، ومن نصوصه التي أعدت للناشئة : هملت، الملك لير، روميو وجوليات...

6 - (وقد سبق لفرقة مدينة تونس أن قدمت الأولى والثانية، عربهما الطاهر الخميري ونشرت النصين الدار التونسية للنشر ابتداء من سنة 1968 ضمن سلسلة : من روائع المسرح).

أما النصوص (بالفرنسية) التي أعيد طبعها فهي :

Corneille : Le cid, Molière, le bourgeois gentilhomme, l'école des femmes, le tartuffe, l'avare, Marivaux : les fausses confidences, la double inconstance, Musset, les caprices de Marianne, on ne badine pas avec l'amour, Cocteau : la belle et la bête.

والملاحظ أن النصوص الفرنسية (13) كلها قد أعيد طبعها ولا يوجد من ضمنها أي نص لكاتب تونسي أو مغاربي أو مشرقي (رغم وجود روايات وقصص ومجموعات شعرية بالفرنسية لكتاب تونسيين وعرب).

كما أن الحافز على نشر بعض النصوص هو شهرتها مثل «المكي وزكية»، «جنون» (وأخرجت للسينما أيضا) أو اجتهاد من الناشر في تزكية بعض النصوص وقد يكون من أسرة الكاتب و«الفلين يحترق أيضا» (دار حركات - تونس).

هذا علاوة عل ثمرة العلاقات الشخصية بين بعض الناشرين والكتاب، وحالات أخرى من الاعتبارات الذاتية.

وفي السياق ذاته نلاحظ أن بعض النصوص قد أعيد طبعها برغبة من أصحابها وليس استجابة لطلبها.

7 - عدد الكتب بالإنجليزية لا يعكس اهتماما واضحا وأن النشر ما يزال استثنائيا وطارئا.

8 - يعتبر الكتاب النقدي أكثر تهميشا في غياب الطلب ومحدودية إقبال القراء وهو ما جعل نشره إما بإرادة مؤسسة علمية أو ثقافية وإما برغبة شخصية ونادرا ما تهتمّ دور النشر به خصوصا بعد انحسار دور النشر العمومية.

9 - الملاحظ عموما غياب خطة استراتيجية لدفع نشر الكتاب المسرحي.

في سبيل إثراء المكتبة المسرحية التونسية:

من أجل هذا نسوق المقترحات التالية :

1 - وضع خطة محكمة بعيدة المدى لانتقاء النصوص التونسية الصالحة للنشر بهدف إشاعة الثقافة

المسرحية، وتعطى الأولوية للنصوص التي تم إخراجها ولقيت نجاحا واستحسانا من النقاد والجمهور.

2 - تكليف لجنة بإعداد سلسلة كتب تعنى بالنقد المسرحي يتم اختيارها من النصوص النقدية المنشورة بالصحافة الوطنية.

3 - التشجيع على نشر الدراسات المسرحية وفي مقدمتها رسائل البحث الجامعي بمستوياتها المختلفة.

4 - جمع ما تفرّق من محاضرات وأبحاث ومداخلات قدمت أثناء الندوات المسرحية، بعضها نشر كاملا أو مقتضبا في الصحافة الوطنية وأغلبها لم ينشر.

5 - التفكير في إنشاء مسلك ضمن المكتبة المسرحية يعنى بنشر أعمال الورشات الفنية التي تنظم خلال التظاهرات المسرحية الدولية والوطنية، وبعث مسلك آخر يهتم بالفن المسرحي وتقنياته (الإخراج، السينوغرافيا، الديكور، الملابس، التمثيل، الإضاءة...)

6 - العناية بالكتاب التوثيقي بالتنسيق مع الأطراف المعنية : المكتبة الوطنية، مركز التوثيق الوطني، مركز الاتصال الثقافي، مركز النشر الجامعي، إدارة المسرح بوزارة الثقافة، المسرح الوطني، اتحاد الممثلين المحترفين، الجامعة الوطنية لمسرح الهواة، الفرق الهاوية أو المحترفة والشركات المسرحية...

7 - وضع خطة للتعريف والنقل إلى اللغات الأجنبية تشمل الكتاب المسرحي بكل فنونه وفروعه في نطاق برنامج «المركز الوطني للترجمة».

8 - إحداث حوافز هامة تسهم فيها المؤسسات الاقتصادية والمالية علاوة على المؤسسات الثقافية والاعلامية وتهدف إلى الدفع والتشجيع على التأليف في شتى مجالات الكتاب المسرحي.

9 - وجوب العناية بالكتاب المسرحي التربوي في كل مستويات التعليم والتنشيط المسرحي.

10 - وضع كتاب دوري هدفه جمع ما تفرق من معلومات حول النشاطات المسرحية المختلفة

11 - إصدار مجلة قانونية تضم كل التشريعات المتعلقة بالقطاع المسرحي.

12 - وجوب العناية بتوزيع الكتاب المسرحي وتزويد الفرق والشركات بالمنشورات الجديدة حتى يسهم هذا الرافد في تأصيل الممارسة المسرحية، وكذلك تزويد المؤسسات التربوية علاوة على المؤسسات الثقافية حتى يتوفر الكتاب المسرحي في مكتبات المدارس والمعاهد والكليات.

13 - التفكير في بعث الكتاب المسرحي الفني المصور الذي يختص في العمارة المسرحية وعلاقتها بالتراث المعماري التونسي والمغربي أولا ثم العربي والأجنبي ثانيا، (وإشراك الأطراف المعنية وبعض الجهات مثل مصالح السياحة والمعهد الوطني للآثار والوكالة التونسية لإحياء التراث...)

14 - وضع كتاب ببيليوغرافيا المسرح يتم تحيينه مرة كل سنتين ويصدر بمناسبة أيام قرطاج المسرحية.

15 - إصدار كتاب يجمع ما كتب عن المسرح التونسي في الصحف والدوريات العربية والأجنبية في إثر جولات الفرق المسرحية التونسية خارج الوطن أو تنظيم تظاهرات إقليمية ودولية مثل بعض المهرجانات (المسرح الجامعي مسرح العرائس) وأيام قرطاج المسرحية.

16 - إحياء بادرة إدارة أيام قرطاج المسرحية في دورتها الأولى بإصدار كتاب خاص بكل دورة، علاوة على دليل البرنامج ومختلف الفعاليات، وتضمّن خلاله مختلف الملفات والتقارير.

17 - إدراج مادة المسرح ضمن اهتمامات «دائرة المعارف التونسية» والتعريف العلمي بأعلام المسرح التونسي والحركة المسرحية وأصدائها في الشرق والغرب.

18 - الاهتمام بتعريب ما كتب عن المسرح التونسي في المجال الأكاديمي داخل البلاد وخارجها باللغات الأجنبية الفرنسية بالخصوص.

19 - وضع معجم المسرح التونسي يتضمن مادة موسوعية شاملة عن رجالاته وفرقه وتجاربه... مع ما كتب عنه في المعاجم العربية والأجنبية (قاموس المسرح - مصر/

(Larousse encyclopédique du théâtre-France)

20 - إصدار سلسلة كتب صغيرة الحجم تهدف إلى التعريف بأبجديات المسرح في صفوف الجمهور من الناشئة بالخصوص.

21 - وضع خطة للكتاب المسرحي الإلكتروني بوصفه أقل كلفة من الكتاب العادي مما يساعد على إنجاز أكبر عدد ممكن من الكتب مع النشر المكثف.

الهوامش والإحالات

*) الكتاب التونسي : البيبليوغرافيا الوطنية :
يصدر هذا الكتاب منذ سنة 1970 ويهتم بتعريف الرصيد الوثائقي الوطني وما يعنينا منه الكتب في النشرات الثلاث 2005 - 2006 - 2007، يشتمل كل كتاب على قسمين : عربي وفرنسي، ويخضع للتصنيف العشري.
***) هذا الكتاب وجدناه في صنف القصة والرواية في حين أنه يضم نصا مسرحيا خالصا.

مراجـــع مفيدة :
- الكتاب التونسي - البيبليوغرافيا التونسية (3كتب : 2005 - 2006 - 2007) وزارة الثقافة والمحافظة على التراث - المكتبة الوطنية التونسية - تونس.
- منشورات المكتبة الوطنية التونسية - وزارة الثقافة والمحافظة على التراث 2008 - تونس.
- فهرست المسرح التونسي (بيبليوغرافيا تحليلية - وزارة الثقافة - دار الكتب الوطنية- 1995 - تونس.
- حوار مع الكاتب عبد العزيز كمون : جريدة الشعب - السبت 31 أكتوبر 2009 - الموافق لـ 14 ذو القعدة 1430 العدد 1046/ ص 16 و17.

محورية الهويّة في فلسفة التّغيير

أبو القاسم العليوي (*)

أراد سيادة الرئيس زين العابدين بن علي لفلسفة التغيير أن تتنزّل في صميم الفكر الإصلاحي التحديثي التونسي الذي تكاملت فيه رؤى الاجتهاد، واتّصل سندُ التنوير، منذ بداية النصف الأوّل من القرن التاسع عشر، فأحكم الوَصْل بيْن مَوَاقف رموزه، وجسّد الوفاء لما جمع بيْنهم من سامي المبادئ، وخوالد القيم.

وفي أنظار المتصدّين لتحليل الخيارات الأساسية التي استقامت عليها صياغة هذه الفلسفة الرّائدة، ولتحليل غائياتها المتكاملة، من المتخصّصين في الفكر السياسي، والدراسات السّوسيولوجية، والحضارية، مَا يؤكّد موضوعية الرّبط التّاريخيّ بيْن مشروعيْن حضارييْن شقيقيْن هما مشروع خيْر الدّين التّونسي (1822-1890) الذي رسم معالمه، وحدّد دواعيه، وضبط مقوّماته في مقدّمة كتابه : «أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك» الصّادر سنة 1867، ومشروع زين العابدين بن علي الذي أسّسه على ما ضمّن بيان السّابع من نوفمبر 1987، وما تلاه من بيانات، وخطب، وقرارات، وبرامج انتخابيه، من خيارات، وتطلّعات، وأهداف عبّر بجميعها، كأوْضح ما يكون التعبير، عن صحيح العزم على استجماع أسباب الرقي، في كَنف الاعتصام بثوابت الهوية، بما هي قِوَامُ الكيان، وسبيلُه إلى الإسهام البصير في حركة العطاء الحضاري المطّرد بتسيير انصهار الخُصوص في الكوْني، ضمانا لفوقية المثل الإنسانية المتعالية عن الفروق العَقدية، والقوميّة، والثقافية، وغيْرها. . .

ومن أسطع الدّلالات على أنّ هذيْن المشروعيْن من رَحِم واحد هو الفكر الإصلاحي التحديثي غير المنقطع عن مقوّمات الشخصية الحضارية، والملتحم بالرّاهن، والمنشغل بالصّيْرورة، انبناءُ كُلٍّ منهما على الإيمان بأنّ وعي خصوصيات الهويّة، والاعتزاز بطرافتها، والتمسّك بها عنوانا للذّات، وسبيلا إلى الإنسانيّ، تمثّل ألزم ما يلزم لتحقيق توازن هذه الذّات، وتعزيز اقتدارها على الأخذ بأوفر ما يمكن من أسباب التأثير الايجابي في مسيرة الحداثة التي لا مردّ لها.

فمن لا هويّة له، لا مستقبل له. ولا يجوز عَدّ الوفاء للهُويّة عِداءً للحداثة، أو رفضا للعصر. ومن القصور عن وعي طبيعة الواجبات الناجمة عن التمسّك بالهُوية، لا عن الهويّة نفسها، يولَد الاضطراب في التعامل معها بما يصوّرها، أحيانا، إيديولوجيا منغلقة، شاغلة عن التفكير في غيْرها، وفي العصر، موهمة

*) جامعي، عضو المجلس الإسلامي الأعلى (تونس)

بتفرّدها بتمثّل الحقيقة وتمثيلها، وبأنّها غير مرتهنة، في أية حال، بما عداها، وبأنّ المختلف عنها مخالف، معادٍ لها، خطرٌ على مَن يجمعهم الحرص عليْها، والولاء لها.

ولمركزيّة دور الهُويّة في توطيد الوحدة المجتمعية التي تتّخذ منها سَداهَا المتين، وأسّ اللحمة الجامعة بيْن مكوّناتها ومقوّماتها، ومحرّك قُواها، ودافعها نحو المستقبل، أكّد أنّ هويتنا العربية الإسلامية هي «عماد كِياننا، وجامعة أمرنا» ودعا إلى الانطلاق منها، وبها، «في كنف الأمل الحيِّ والحماس المتجدّد» إلى «بناء مجتمع صُلب القوى، [...] لا يعادل سعيه إلى النماء والتقدّم غيْرُ حرصه على الثوابت المشتركة بيْن أفراده كافّة، والتعلّق بقيمه الدّينية، والحضارية، والمدنية، والوطنية...» (1).

ولئن لم يتجاوز مشروع خير الدّين حيّز التنظير إلاّ بالقَليل من التطبيقات الجزئية التي كانت قصيرة المَدَى، مكبّلة بقوى التحجّر، وعوامل الشدّ إلى غيْر مَا يتنزّل في العصر والمصلحة، فإنّ السّياق التّاريخي الذي ظهر فيه مشروع التغيير، بعد قرن وعقديْن، قد أتاح، بخصوصياته السياسية والاجتماعية، والثقافية، وبجرأة مبدعه، وزكيّ وطنيته، تضافر العزائم من أجل ردّ ما حوى من تصوّرات ومطامح إلى واقع جديد، تبدّلت فيه كلّ مقوّمات الحياة، في المستوييْن الفردي والجماعي، نحو الأمثل، وظلّ فيه التمسّك الواعي بالهويّة ثابتا ثبات أركانها، راسخا رسوخ الإرادة الجماعية التي بها التوفيق الرشيد بيْن واجب الاعتصام بها، وواجب السعي إلى امتلاك مستلزمات النماء والتقدّم، في عالم تترى فيه التحوّلات العميقة بأنساق متزايدة السّرعة، وَ لاوزن فيه لِمَن يقتات ممّا يُنتج غيْره، ويعيش عالة عليْه في مجالات المعارف، والتكنولوجيات، وسائر ما به انتظام الاجتماع، ولو في الأدنى من مستوياته.

ويمثّل الانشغال بحُسن الوصل بيْن الأصل والعصر، وبإحكام التوفيق البصير اللاّزم بيْن القُدسي الثابت، والزمني المتحوّل دلالة بليغة على مَا تجذّر في الثّقافة التونسية من روح الكَلف بالتجديد الذي يسهم في تعميق تأصيل الكيان، ويفتح أمامه، رحبة، مغرية، آفاق التطوّر في الثبات، مجسّدة في إمكانات الانتقال الإرَادِيّ المدروس، طبيعة، وأهدافا، ومنهجا، من منزلة حضارية إلى أخرى، أعلى منها، على أساس من وعي الحاجة إلى ضمان سَيْرورة الهويّة، ودعم إشعاعها، وَتوسيع مداه، شرقا وغربا.

بهذه الرُّوح السّارية، كالكهرباء، في فكر التحرير والتنوير الذي تميّزت تونس بدائب حرصها على الإسهام في إغنائه، وإشاعة نتائجه، بنجاح معروف مقدَّر، صحّت المعادلة بيْن الصّالح التليد، والصّالح الجديد، وأضحى المنهج القويم الذي قامت عليْه هذه المعادلة الصّعبة من أهمّ وأشهر ما عُرِف من إبداعات العبقرية التونسية المنجاب التي لا يساوي إصرارَها على صوْن منابع سخائها غيْرُ إصرارها على التفتّح الخصيب، والانخراط الواعي في حركية الفعل الحضاري المتتالية أطواره الحُبلى دائما بالفتوحات، في شتّى المجالات.

هذا المنهج الذي غدا أنموذجا لافتا، في المجتمعات الإسلامية، وخارجها، بنجاعته في تيْسير عقد المواءمة الصحيحة بيْن ما لا يتبدّل، وهو مجموع أُسُس الهُويّة ومكوّناتها، وبيْن مَا يتبدّل بتبدّل الزمان والمكان، وهو كلّ مَا سواها من شروط جلب المصالح، ودرإ المفاسد، ومقتضيات التكيف الحضاري، إنّما هو منهج الاجتهاد الذي يحضّ عليه الإسلام الحنيف تأكيدًا على أنّ تعاليمه النيّرة، ومقاصده الخالدة، صالحة لكلّ زمان ومكان، وبها تكون عمارة الأرض، ويثبت سلطان الحق، ويتحقّق الصّلاح العام، لا صلاح المسلمين وحدهم، و هم أهل هذه التعاليم وسَدَنة هذه المقاصد، والمدعوّون إلى أن يكونوا طليعةَ العاملين على تطبيقها، وتكريسها، نهوضا بمسؤوليات التكليف، وتجسيدًا لمعناه.

فهو، إذن، من صميم الدّين القيّم بما هو سبيل الناس إلى الهُدَى المفضي إلى الخيرية، والاستقامة، والصّلاح، والفوز بأفضل المصائر في الحياة والمعاد.

ولـمّا كان الإسلام الذي جعله الله، تبارك وتعالى، مساوقا للفطرة، وأظهره على الدّين كله «هو الذي أرْسَل رسولَه بالـهُدَى ودين الحقّ لـيُظهره على الـدّين كُلّه، وكَفَى بالله شهيدًا» (الفتح، 28)، ركُـنَ الهُـوية الـرّكين، وأساسَها المتين، وحصنَها الحصين، فإنّه يمكن القول بأنّ تنكّب هذا المنهج يشكّل انحرافا عن الفطرة، ومناقضة للـهُويـة، وتفريطا في الاجتهاد بما هُـو جوهر هذا الـدّين الذي جعله حـقّا لعامّة المسلمين الذين لاحظّ لهم من رقيّ ومنَعَة إلاّ به، وجعله، في ذات الآن، واجبا على مَن يقوى عليْه منهم من المستجيبين لشروطه باعتبارهم من سُرُج مجتمعاتهم، ومن قادة الرأي فيها، بل من أقواهم كلمة، وأخطرهم دورًا.

بهذا، تتجلّى محورية الـهُويـة في التفكير الإسلامي، وفي المنظومة القيميّة الإسلامية، وتتبدّى مبرّرات المشاركة الواجبة في الذّبّ عنها، والاستمساك بها، والحرص عليْها، في مشاريع التحديث التي تمثّل صفوة اجتهادات متكاملة أسَاسُها وعي خصوصيات الـذّات، والعملُ على صيانة طرافتها، والـتّـوْقُ إلى أسمى ما يمكن إدراكه من مَـرَاتب الاقتدار الحقّ على إنجاز التقدّم المبتغى.

والهويـة، في الأصحّ الأوْجـز من تعريفاتها، «دينٌ، وثقافةٌ، ولغةٌ، وتاريخٌ، وسعيٌ دائب مشروع إلى قطع المزيد من المسافات الفاصلة بيْن الماثل والأمثل، أي بيْن ما هو كائن في حـيّز الواقع الـزّماني والمكاني، وبيْن المشروع المتصوَّر الذي نستشرفه، ونطمح إليْه» (2).

والـدّافع إلى هذا السعي المشروع إنّما يكمن في المصالح المشتركة التي يتعيّن استجماع أكثر ما يمكن من الأسباب الكفيلة بتحقيقها بما يضمن تحويل المبادئ والقيم إلى واقع معيش هو انعكاسُ ما كان في عالم التصوّر محض رؤى مجرّدة، الخيالُ فيها أغلب، أحيانا، على معايير التحسّب، وقواعد الحِساب.

وقطـع المسافـة الطويلة بـيـن المتصوَّر المرتَجى، وبيْـن ما هـو مـاثـل في الـمُـيَـاوَمـة (La quotidienneté)، أي بيْن المأمول والممارَس، لا يكون بغيْر الاجتهاد الصّحيح، أي المنضبط، الذي لا يتسنّى بدونه تمثّل مستجدّات العصر، وتطوّراته المتلاحقة، وابتداع أنسب الحلول التي تتطلّبها مشاكل المسلمين، في حَاضرهم، وفي القادم من أدوار تاريخهم الذي يجدر تأكيد التنبيه على أنـه غيْر منفصل عن تاريخ الإنسانية جمعاء.

لهذا، بـيّـن سيادته أنّ «الإسلام الحقّ هو دين الاجتهاد المتواصل والتجديد المستمر.» (3).

«ومن خصوصيات الـهُويـة أنها تصقل في المتمسّك بها روحَ الاعتزاز بها، والولاء لها، لأنّ كُـل كائن بشريّ بحاجة إلى شعور واع بالانتماء إلى كيان سابق له، باقٍ بعده. وهذا الكيان، هو كيان المجتمع بمفهومه الأوسع، أيْ بـما فيه من عقيدة، وقيم مرتكنه إليها، وتطلّعات، وتصوّرات، وأفهام، واجتهادات...» (4).

وَالـهُـويّـة تنبُذ الجمود والتحجّر، وتحضّ على طلب الأفضل. كما تحـضّ على محاورة الآخر بما يجعل الاختلاف إثراء لتجربة كلّ طرف، ويجعل التعاون على البرّ والتقوى تكريسا لاحترام خُصوصيات الـهُويـات، وسعيا بصيرًا إلى تغليب مَا يحفظ الكرامة البشرية على ما من شأنه أن ينال منها، بالقليل أو بالكثير.

على هذا التمثّل الصّحيح لأمّهات المعاني المتّصلة بالـهُويـة خصوصياتٍ دالّةً على الطرافة، واستعدادًا دائبا لاستيعـاب الجـديد المفيـد، ما لم يكن عامـل استلاب، أسّـس الرئيـس زين العابدين بن علي مشروع السّابع من نوفمبر الذي يتواصل العمـل على تحقيـق ما ضبـط له من غائيـات، بنجـاح مبين، وحماس جماعي فيّاض، منـذ انبـلاج فجـر السابـع من نوفمبر 1987.

ومن هذه الغائيات، بل من أهمّها، إحكام التّلازم بيْن الـبُعْديْن الـرُّوحي والمادّي في استراتيجية الإنماء والتحديث، بحيث تستهدف التنمية المتوازية، في الآن نفسه، تطوير بُنى المجتمع، وَإصلاح هياكله، وتجديد

قوى الانتاج والابتكار فيه، وتحرير المجتمع من مسبّبات القصور عن رفع تحدّيات الحاضر والمستقبل، والانخراط في عهد العطاء الحضاري، وعن المشاركة في توجيه الفعل التاريخي، وتحصينه تحصينا قيميّا يقيه مخاطر الانبتات، والاغتراب، والانبهار بما تردّ عنه الهويـّة، وتقوّي العزم على تخطّيه حفظا للأصالة، ودفعًا لِـمَا لا يستسيغه العقل.

فالاهتمام بالرقيّ المادّي غيْر منفكّ، في فلسفة التغيير، عن العناية بأخلاقيّته التي يكون بها شاملا، متوازنا، مبارك النتائج، على كلّ الأصعدة.

وفي صميم هذه العناية يتنزّل إيلاء الـهُويـّة منزلة الخيار المحوريّ الثّابت الذي لا محيد عنه في صياغة الخطط والبرامج المندرجة في نطاق العمل على تطبيقها بما يعمّق التجذّر في الـهُويّة، ويزيد من المكاسب والمنجزات، ويوسّع آفاق الطموح، ويبعث على تحقيقه بتحدّي الصّعاب وقهرها، مهما تعدّدت، وعظمت.

ومكاسب تونـس التغيير ومنجـزاتها في المضمار الدّيني تنـدّ حقّا عن الحصر. وهي من أنـفس ما غنمت بالتغيير الذي انتصر للهويّة، وأعاد إليها الاعتبار، وَأكّد أن ديننا هو عِصمة أمرنــــا، وعمادُ كياننا، وهادينا إلى حسن التكيّف مع مجريات العصر ومستجدّاته، بل إلى التأثير فيهــا، طبيعة، ومنحى، ونتائج، بما لنا من عروبتنا وإسلامنا من القيم التي تضمن ما ننشد من سؤدَد، وعــزّة، وتعـزّز قدرتـنـا على الإسهام في إغنـاء الفعـل الحضـاري الكـوْني، وتسديـده .

وفي هذا الصّدد قال سيادة الرئيس زين العابدين بن علي : «إنّ منجزاتنا في المجال الدّيني قد أضحت محلّ اعتزاز شعبنا وموضوع إشادة أشقّائنـا في البلاد الإسلامية. ونحن ماضون، بإيمان وعزيمة، في تعزيز التليد منها بالجديد، استجابة لنداء الواجب المستوْحى من إيماننا الرّاسخ بأنّ اقتدارنا على الانخراط في الحداثة، ورفع تحدّيات الحاضر والمستقبل لا يتمّ بغيْر التوفيق الرّشيد اللاّزم بيْن ثوابت الدّين، وشؤون الدّنيا المتغيّرة باستمرار» (5).

وردّ الاعتبار إلى دين الله القيـّم، وتيسير أداء شعائره الزكيّة كانا من باكورة ما اتّخذ سيادته من القرارات التاريخية في فجر التحوّل، إيمانا منه بأنّ «ديننا الحنيف قِوَام حضارتنا، وركن أساسي في مجتمعنا» (6).

ولئن كان من غيْر الهيّن استعراض كافّة ما لم يزل يتواصل من المبادرات، والإجراءات، والقرارات العملية الرّامية إلى رفع منارة الإسلام، وتجسيد مبادئـه، فإنّه لا بُـدّ من الإشارة، ولو سريعا، إلى أهمّية الحدث الـرّوحي والأكاديمي المتميّز الذي تمثّل في ردّ الاعتبار إلى الزيتونة بإعلانها جامعة شامخة، تتكامل فيها علوم المقاصد وعلوم الوسائل، وتشعّ بالفكر الديني النّيـِّر الـمُـنيـر، بعد زمـن من التهميش غيْر قصير، غاض فيه إشعاعُها، وخبا ذكـرُها، في الدّاخل والخارج.

وفي صميم العناية بالدّين الحنيف وشؤونه، تتنزّل ترقية الإدارة العامّة للشعائر الدينية إلى كتابة دولة للشّؤون الدّينية في الذكرى الأولى للتغيير. كما يتنزّل إحداث وزارة الشؤون الدينية في مارس 1992، وتوسيع اختصاصات المجلس الإسلامي الأعلى، والرّفع من عدد أعضائه، والترفيع في عدد الجوامع من 1477 في نوفمبر سنة 1987 إلى 3435 في أكتوبر 2009، والترفيع من عدد المساجد، خلال نفس الفترة التي تستغرق اثنتيْن وعشرين سنة، من 913 إلى 1192.

وفي نفس هذا الإطار، يندرج إحداث مركز الدراسات الإسلامية بالقيروان، ومركز الدّراسات والبحوث في حوار الحضارات والأديان المقارنة بسوسة، وكرسيّ بن علي لحوار الحضارات ،ومنتدى تونس للسّلام.

أمّا عدد الإطارات الدّينية فقد تطوّر خلال نفس الفترة من 6070 إلى 17.019 .

وقد تضاعفت المنح المخصّصة للإطارات المسجدية، ومنح العاجزين منهم، ومنح الأرامل، أكثر من ستّ مرّات، و بنسب عالية جدّا، بلغت، بالنّسبة إلى بعضها، 33 %.

وبخصوص المنجزات والمكاسب النوعية المسجّلة

في المضمار الدّيني، يجدر التأكيد على أهمّية «جائزة رئيس الجمهورية للدراسات الإسلامية » في تنشيط الفكر الاجتهادي، وتشجيع المهتمّين بإثرائه، وإتاحة إمكان الإفادة من الرؤى المندرجة في إطاره. وقد أضحت هذه الجائزة قويّة الصّيت في الأوساط العلمية، في كلّ القارّات، وأخذ عدد الباحثين المتسابقين لنيْلها يتزايد عاما بعد عام. والمؤلّفات التي تُرَشّح من قِبلهم محرّرة بأشهر اللّغات المتداولة في عالم اليوم.

وشهد الإعلام الدّيني، في وسائل الاتّصال المسموعة والمرئية والمكتوبة، نقلة منهجيّة وكميّة كبيرة، غدا بها تعزيزًا بالغ الأهمية لم يزل يُبذل من سخيّ الجهود في سبيل قطع المزيد من الخطى في اتجاه ترشيد الخطاب الديني باعتباره سندًا قويا للعمل الانمائي الشامل، يبصّر بحقائق الدّين القاطعة، ويعمّق وعي مقاصده النبيلة، ويجمع الضمائر والعزائم على ما به عِزّ الإسلام، وتقدّم المسلمين.

وفي انتظام عقد الندوات والملتقيات والمنتديات الفكرية، وحلقات التكوين وتعهّد التكوين التي تُنشر جُلّ وقائع في كُتُب يتزايد الإقبال عليها، ما يعبّر عن أهمّية الخدمات المتكاملة التي تُسدى لجميع المشاركين في صياغة الخطاب الديني بغية تعزيز اقتدارهم على النهوض بأعباء صوغه، مضمونا ومنهجا، على النحو الذي يضمن نفاذه إلى أعماق النفوس، في كلّ الأوساط، ويؤكّد اعتباره لاختلاف الاهتمامات، والحاجات، والمستويات الفكرية، داخل البلاد، وفي أوساط التونسيّين بالمهاجر.

وإنّه ليحق عدّ الخطاب الدّيني من قبيل ما هو استراتيجي في حياة المسلمين اليوم. كما يحقّ التأكيد على ضرورة إيلائه كامل العناية التي هو بها جدير، وخاصّة في مستوى منهج الصّياغة، وأسلوب البثّ.

وبقدر نجاحهم في تحريره من نزعات الغلوّ، وأهواء التطرّف المتستّر بالدّين، وفي جعله خطاب وسطية واعتدال، وتفتّح، يجمع ولا يُفرّق، يرغّب ولا ينفّر، يُيسّر ولا يُعسّر، تكون جدارتهم بالسّيادة والرّيادة في عالم اليوم والغد، وتكون قدرتهم على أن يصبحوا ندًا عزيز الجانب، مسموع الرأي، في حوار الثقافات، والحضارات، والأديان.

ومن مظاهر العناية بالقرآن الكريم تحفيظا، وَترتيلا، وتدبّرًا، زيادة على طبع المصحف الشريف، من قبل الدّولة، لأوّل مرّة، سنة 1999، تواصلُ انعقاد المسابقات القرآنية في المستويين المحلّي والجهوي، وعلى الصّعيديْن الوطني والدّوْلي، وإسناد جوائز التشجيع والتكريم للفائزين فيها، من الجنسيْن.

وتقتضي الموضوعيّة عدّ المبادرة الخاصّة الخيّرة المتمثّلة في إحداث «إذاعة الزيتونة للقرآن الكريم» إسهامًا جليل القدر، نبيل الغاية، طيّب الأثر، في معاضدة جهود الدّولة التي تُبْذَل، متكاملة، متتالية، متنامية، في المضمار الدّيني.

وقد وَارَى الإشادة الواسعة، والابتهاج العارم، في مجتمعنا، بهذه المبادرة الزّكيّة، غيْر المسبوقة، التي تتكامل فيها الأبعاد الدّينية، والثقافية، والوطنية، ثناء عليْها، وتقدير لها، في البلدان الشقيقة، دونما استثناء.

وفي عهد التغيير، حظي التعاون مع هذه البلدان الشقيقة في المجال الدّيني باهتمام كبير، ممّا أتاح زيادة التّعريف بفلسفته المؤسّسة على قويّ التعلّق بالهُويّة، حرصا «على أن تبقى تونس دائما منارة إسلامية مشعّة بروح التفتّح والوسطيّة والاعتدال التي تميّزت بها المدارس الفقهية التونسية العريقة في القيروان، وفي الزيتونة، عبر العصور » (7).

وممّا لا يبدو متواتر الذّكر، من بليغ الأمثلة الدّالة على محورية الهُويّة في تونس التغيير، رغم أهميّة الدّلالة، سموّ منزلة اللغة العربية، وهي واحد من أمتن أركان الهُويّة، في المستوى الرّسمي، وفي حقول التربية، والبحث العلمي، والإبداع الثقافي، والإدارة.

فسيادة الرئيس زين العابدين بن علي لا يتكلّم، في جميع المحافل الدولية، وكلّ المناسبات الرسمية، إلا

بهذه اللّغة الشريفة التي هي اللغة الفذّة التي لم تزل حيّة اليوم من بيْن اللغات التي نزل بها وحي. ولأنّها لغة الوحي والذّكر، فإنّ العربية حقيقة بالتقديس، حَرِيّة بأنْ تُستَفرَغ في خدمتها الجهود البصيرة السّخيّة.

وقد دعا سيادتُه، في الذكرى الحادية والعشرين للتحوّل، إلى دعم اعتزاز الشباب بالهويّة « التي حرصنا دوْمًا على حماية مقوّماتها، ومن بيْنها لغتُنا العربية التي ندعو وسائل الإعلام، وخصوصا المرئية منها، والمسموعة، بحكم انتشارها، إلى أن تكون أوّل من يحافظ على سلامتها، ويعزّز حيويتها(8) . »

وتستهدف الفعاليات، والمنشورات المكرّسة لإحياء الرّموز تعريف الأجيال الناشئة بالتاريخ المشترك بما هو من مكوّنات الثقافة التونسية المنفتحة دوْمًا على الآخر، وعلى الممكن، بكلّ أبعاده، بقدر حرصها على ما تتميّز به ممّا تراكم فيها، وبها، من ضروب العطاءات التي لا تبلى، على الدّهر.

ويمثّل كتاب «تونس عبر التاريخ»، الصّادر، عن مركز الدّراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، سنة 2005، في أربعة أجزاء، بمشاركة نخبة من كبار المتخصّصين في تاريخ تونس، خير ما يبيّن أنّ التّوق إلى التجديد والإبداع لا يمنع عن النّظر في التراث نظرا تحليليا حافزًا إلى اتخاذ ما يزخر به من نفيس الدّروس والعبر سبيلا إلى تجسيد ديناميّة الهُويّة، وخِصب عطائها الزّكيّ الموصول.

المصادر والمراجع

1) سيادة الرئيس زين العابدين بن علي – 31 مارس 1992
2) أبو القاسم العليوي – دور المرأة التونسية في صوْن الهُويّة وتيسير الانخراط في الحداثة، في : الأسرة في الإسلام، تونس، وزارة الشؤون الدينية، سلسلة «آفاق إسلامية»، 8، 1995، ص 41.
3) سيادة الرئيس زين العابدين بن علي – 23 سبتمبر 1988
4) أبو القاسم العليوي – دور المرأة التونسية في صوْن الهُويّة وتيسير الانخراط في الحداثة، في : الأسرة في الإسلام، تونس، وزارة الشؤون الدينية، سلسلة «آفاق إسلامية»، 8، 1995، ص 41 .
5) سيادة الرئيس زين العابدين بن علي –قرطاج، 31 مارس 1992 .
6) سيادة الرئيس زين العابدين بن علي – قرطاج، 03 مارس 2004 .
7) سيادة الرئيس زين العابدين بن علي – 11 أكتوبر 2009
8) سيادة الرئيس زين العابدين بن علي – 07 نوفمبر 2008

ذاكرة للوجع... وأخرى للحنين
قراءة في مذكّرات: «أراه»...
للأديب الجزائري الطاهر وطار (*)

بوشوشة بن جمعة (**)

- «لا يمكن أن تكون المذكّرات إلاّ نصف صادقة.. ولو كان همّ الحقيقة كبيرا..»

أندري جيد: «اذا لم تمت الحياة»

- «إنّ التخييل هو وحده الذي لا يكذب، إنّه يشقّ بابا سريّا في حياة الإنسان،تلج منه روحه المجهولة، خارج كلّ مراقبة»...

فرانسوا مورياك: «بداية حياة»

- «فصورتنا عن أنفسنا فيلم يتأرجح ولا يتقدّم ولا يتأخّر. وليست ساكنة يمكن التثبت منها...»

الطاهر وطار: «أراه ...»

يعدّ الطاهر وطار أحد أعلام الأدب الجزائري المعاصر المكتوب بالعربية، حيث أسهم في إثراء مدوّنته القصصية والروائية أساسا، وتنويعها فكريا وجماليا، لما نشره من أعمال إبداعية، على مدى قارب النصف قرن، أهّلته لكي يمثل صوتا مختلفا في المشهد الثقافي الجزائري عامّة، وخارطته الأدبية خاصّة (1).

سيرورة حياة خصبة التجارب والتقلّبات والتحوّلات في المجالين : النضالي/السياسي، والثقافي/الأدبي، أثمرت مسيرة إبداع أدبي ثرية ومتنوّعة، وفاعلة في المشهد الثقافي المعاصر في الجزائر، من علاماتها الدالّة، تأسيسه للجمعية الثقافية الجاحظية مع موفّى الثمانيات، وبعثه لمجلّتها: «التبيين»، فضلا عن إسهامه في تفعيل حركة نشر الإنتاج الأدبي والفكري الجزائري، وفي مدّ جسور التواصل الثقافي المغاربي، بإنشائه جائزة مفدي

*) جامعي (تونس)

زكرياء للشعر المغاربي، والتي تسند سنويا للنصوص الشعرية المتميزة.

وقد عمد الطاهر وطار مع اكتمال عقده السابع (1936-2006) إلى نشر مذكّراته التي ترسم مسارات وجوده، وخياراته تحت عنوان رئيسي، هو «أراه»... متبوع بعنوانين فرعيين هما: «الحزب وحيد الخلية»، و«دار الحاج محند أونيس».

وجاءت هذه المذكرات بعد فترة صمت تواصلت على مدى سبع سنوات، إذ تعود آخر رواية نشرها، وهي: «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي» إلى عام 1999 (2).

ولئن دأب الطاهر وطار على بثّ عدد من مكوّنات سيرته الذاتية، في أعماله القصصية والروائية، والتي تعرض لجوانب من تاريخ أناه الشخصي في أكثر من مجال حياة وعمل، يعمد إلى استعادتها عبر مسالك الذاكرة والتخييل، فإنّه عمد في مذكّراته هذه: «أراه»... إلى عرض مراحل مهمّة منتقاة من سيرة تاريخه النضالي/ السياسي ضمن حزب جبهة التحرير الوطني الجزائري، في انتصاراتها كما في خيباتها، وفي الأصيل من قيمها كما في المتهافت من ممارساتها. وهي سيرة تمثل منعطفات هامّة في تاريخ الجزائر المعاصر في المجال السياسي: مسارات وخيارات، وما انتهت إليه رهانات الاستقلال من مصائر انعكست آثارها السلبية على الذات الفردية للطاهر وطار، كما على الذات الجماعية للشعب الجزائري... رهانات ومصائر يتعالق فيها الذاتي والموضوعي، السياسي والإيديولوجي، الديني والاجتماعي، كما تتفاعل فيها ذاكرات، هي: الذاكرة الفردية للطاهر وطار: إنسانا ومبدعا ومناضلا، و الذاكرة الجماعية للجزائر: أرضا وناسا، في تاريخها القديم، كما في أزمانها المعاصرة المقترنة بمرحلة الاستقلال، وما شهدته من تجارب وتحوّلات وخسران رهانات.

وعن هذا التفاعل بين الذاكرتين الفردية والجماعية، أنتجت هذه المذكرات «أراه».. ذاكرتها النصيّة الخاصّة، بتحويل المعيش: ذاتا/ فردا، وتاريخا خاصّا، وذاتا/ جماعية وتاريخا مشتركا، إلى متن حكائي مستعاد ذاكرة، ومدوّن لغة.

1 - عتبات النص.. عتبات التذكر :

تتعدّد العتبات النصيّة لهذه المذكرات وتتنوّع لتشكّل مسالك العبور إلى عالمها، واستكناه عدد من سماته الدالّة على ذات الطاهر وطار: موضوع الحكي، وشخصيته المحورية وسارده بضمير المتكلّم/ المفرد: أنا، وعلى الذات الجماعية للشعب الجزائري، وخصائصها في ماضيها: الحقبة الاستعمارية (1832 - 1962)، كما في راهنها: عهد الاستقلال. والسيرتان: الفردية والجماعية تتعالقان في هذه المذكرات، إذ تتجاوران في النفس والنص وتتحاوران، قبل أن يتحوّل التجاور والتحاور إلى تجادل.

1 ـ 1ـ عتبة العنوان :

جاء العنوان في صيغة ثلاثة عناوين، تدلّ ملفوظاتها ظاهريا - على الاختلاف، لتؤكد جوهريا الائتلاف، أولها رئيسي، وهو «أراه»...، صيغة فعلية تقرر بضمير المتكلم/ أنا وتوجه ملفوظ خطابها إلى الآخر/ الهو، لترسم المسافة بين الأنا/ الذات الكاتبة للطاهر وطار في الزمن الحاضر، والهو، ذات الطاهر وطار، مدار التجارب/ والوقائع، المعيشة، في الزمن الماضي، والمستعادة في الزمن الحاضر عبر فعل التذكّر. فالطاهر وطار مدوّن المذكرات غير الطاهر وطار الذي كانه في الزمن الماضي، في مراحل الطفولة والشباب والكهولة، ممّا يعلل اشتقاق الطاهر وطار من أناه ذاتا ثانية يخصّها بخطاب التذكّر.

أمّا الصيغتان الأخريان، فأولاهما ذات ملفوظ إيديولوجي: «الحزب وحيد الخلية»، يحيل إلى انتماء الطاهر وطار الإيديولوجي اليساري لا إلى الحزب الشيوعي الجزائري - كما يذهب في اعتقاد الكثيرين -

وإنّما إلى حزب وحيد الخلية، ذي توجّهات اشتراكية، أسّسه صحبة الحاج عمارة مساعدية عام 1956، أثناء وجوده في تونس، ونضاله في صلب حزب جبهة التحرير الوطني، ومن مبادئه أنّه «...إذا كان لابدّ من وحدة فلتكن وحدة الطبقة العاملة، وإذا كان لابدّ من اشتراكية فلتؤمم وسائل الإنتاج» (3)، ومن وسائل إعلامه مجلة : «الاشتراكي»، التي أسّسها عام 1974 ليبلور من خلالها مبادئ الثورة الاشتراكية ومقاصدها، لذلك يرفض الطاهر وطار وصف انتماءه الإيديولوجي بالشيوعي، لتصوّره الخاصّ للشيوعية، ومنظوره المختلف لها، والذي يوضّحه، في قوله: «..أومن بشيوعية غير الشيوعية التي نعرفها، شيوعية لا خصومة لها مع الله ولا مع المؤمنين به، لا تتعارض، بل تتكامل مع الأنبياء، ومع الرسائل السماوية. شيوعية تؤمن بأن لكل جيل من الأجيال رأيا في مصيره ومطالب تختلف عن مطالب الأجيال السابقة، شيوعية تؤمن بالدورة التاريخية للمجتمعات حتى وإن قدّمت لها جنة عدن، شيوعية تؤمن بأن الله، إن كان مجرد كذبة، فهو الكذبة الأكثر قربا إلى التصديق والأكثر تصديقا في العالمين...»(4).

وهو الانتماء الإيديولوجي الخاص الذي مثل شاغلا مركزيا في حياة الطاهر وطار العملية، وسؤالا محوريا في تجربته الأدبية (5)، باعتبار أن السياسة مثلت همّا أساسيا من همومه إنسانا وكاتبا. وهو ما يؤكده في قوله: «أنا كاتب سياسي بالدرجة الأولى»(6).

أمّا الصيغة الثانية : دار الحاج محند أونيس، فذات مدلول ذاتي واجتماعي، تحيل إلى الطاهر وطار الإنسان في مرحلتي الطفولة والشباب، إذ ترسم خصائص الوسط الجغرافي و العائلي الذي نشأ فيه وأسهم في بلورة السمات الأولى لشخصيته، وتوجيه أولى مسارات وجوده، وتحديد أولى اختياراته. وهي مرحلة حياة يحتفى بها الطاهر وطار إذ يستعيدها بكثير من الحنين، ويدوّنها بكثير من الحب.

1-2 - عتبة التصدير :

قام الطاهر وطار بتصدير مذكّراته بمقطع من موشّح، من أداء الفنان الجزائري عبد المؤمن بن طوبال، مداره معاناة الوحدة وغربة الديار، وفحواه:

«ليلي طويل يا غربتي
والقلب شانق للديار
يا ربي فرّج كربتي» (7)

صيغة دالّة على حال الوحدة الملازمة لذات الطاهر وطار، وحال الاغتراب المتمكّنة منه. وهما حالتان وسمتا وجوده منذ الصغر، ولازمتاه على امتداد العمر، يفصح عنهما في قوله: «...لم أكن اعرف أيّامها أن جدي يعيش الوحدة، وأن هذه اللعنة ستلحقني، وسأظلّ طوال حياتي أغالبها، وأهرب منها بمختلف الأشكال، وهي الآن تشدد علي الخناق، فتعصرني إلى كلمة، وإلى نغمة والى صورة وإلى دمعة عصيّة» (8). ثمّ يضيف في مقطع آخر، مفصحا عن مكابدة الغربة: «ليس أشق من الغربة أيها الشهيد. وليس أكثر غربة في بلدنا من المبدعين والشهداء» (9). وهما حالتا وحدة وغربة ناجمتان عن إحساس الذات بخسرانها لأكثر من رهان مع الحياة، وخسران وطنها الجزائر لأكثر من رهان مع التاريخ. فكان إنشاء الطاهر وطار لهذه المذكّرات نوعا من التنفيس عن ذات طالت وحدتها واغترابها وسط الجماعة، ومن التعويض عن خسارة رهانات طالت وجودها ووطنها.

1-3 - عتبة التذييل: ما بعد النص

تستمدّ هذه العتبة أهميّتها من كشفها عن خلفيات كتابة الطاهر وطار لمذكّراته وصياغتها على الشكل الذي وردت عليه. وهي إضاءات يقدّمها للمتقبّل حتّى يورّطه في نصّه، فيجعله طرفا فيه، من خلال التوجّه إليه بالخطاب، قصد إطلاعه على حيثيات إنشاء نصّه، عسى ألا يقسو في الحكم على مواطن قصوره، خاصّة أنّه أراد أن يتخلّص منه، بعد أوجاع مخاض طالت، وفصول مكابدة امتدّت في الزمان والمكان، فيها من الألم

الكثير.. ومن الغضب أكثر، يقول: «صببت النص في الحاسوب صبّا، دون التمعّن في مفرداته أو معانيه. لقد كان شريط الذكريات يمرّ في ذهني بسرعة فائقة فلم تتح لي فرصة التثبّت، حتّى وأنا أحاول تصحيح وإصلاح ما قد يكون من خلل وأخطاء.. يقول علماء النفس: إن الإنسان يغضب بلغة أمّه، ولعلّني كنت غاضبا بالشاوية، وأنا اكتب بالعربية. من يدري؟ (10).

2 - جماليات الشكل وفوضى أنساق الكتابة:

تبدو مذكّرات: «أراه...»، نصّا لا يحتكم من حيث شكله الخارجي إلى تخطيط أو تصميم شكلي انتهجه الطاهر وطّار في إنشائه، ولا هو نتاج تصوّر ما قبلي دقيق لما عسى أن يكون عليه هذا التدوين لمذكّراته، عبر انتقائه مراحل مهمّة من تاريخ أناه الشخصي، والذي يتداخل في مساراته وخياراته وتاريخ الجزائر المعاصر، في تحوّلاته زمن الاستقلال، وما شهدته من إخفاقات سياسية، أسهمت في تفاقم الأزمة الاجتماعية.

فقد جاءت هذه المذكّرات في شكل يستمّد نظامه من فوضى أنساقه، فلم يعمد الطاهر وطّار، وهو يعيد تشكيل جوانب من سيرة ذاته، المنقضية في الزمان والمكان، عبر الاشتغال المكثف على الذاكرة، إلى تقسيم مذكّراته إلى فصول توحي بهذه المرحلة أو تلك من مراحل حياته، أو بهذه الواقعة أو تلك من وقائع وجوده الفردي/ والجماعي، وإنّما فضّل أن يخضعها إلى بنية سردية تقوم على التداعي. والتداخل، وإن كان ذلك لا ينفي وجود بنية داخلية لها ثنائية، تنهض على قسمين، خصّ الطاهر وطّار أوّلهما لعرض سيرته مناضلا في صفوف حزب جبهة التحرير الوطني الجزائرية قبل الاستقلال وبعده في مرحلة بناء الدولة الجزائرية الحديثة، خاصّة في عهد الرئيس الراحل هواري بومدين، والتجربة الاشتراكية، ممّا يجعل مدى التذكر يمتدّ من عام 1954: تاريخ سفره إلى تونس، والتحاقه بصفوف جبهة التحرير الوطني، إلى عام 1984، تاريخ محاولته الانتحار، وقد تملّكه الإحباط، على إثر إحالته على التقاعد المبكر عام 1983.

أمّا القسم الثاني فتناول فيه سيرورة حياته، طفلا، في ظل عشيرته الشاوية أولاد الوطّار، المنتمين إلى عرش الحراكته بالشرق الجزائري. وهي صيرورة ذات طفولية تتداخل وصيرورة مجتمع عشائري، تمثل دار الجد محند أونيس، رمزا، دالا عليه، في جغرافيته الطبيعية والبشرية، كما في عاداته وتقاليده، ومعتقداته، ومذاهب سلوكه، وطقوس حياته في مختلف الفصول والمواسم.

وقد قام الطاهر وطّار بالربط بين هذين القسمين، متحوّلا من سيرة النضال السياسي والإيديولوجي في الحياة العملية إلى سيرة الذات الطفولية في كنف محيطها الطبيعي، وبيئتها العائلية، بهذا المقطع: «رأيته... رأيته... رأيته..

دار الفيلم إلى الوراء حتى عاد إلى هناك... إلى البداية إلى دار الحاج محند أونيس زيزي كما كنا نناديه. كانت الاستدارة سريعة أقرب ما تكون إلى شهاب من الشهب السماوية. أسرع من ذلك أنها ومضة من ومضات الحلم. ها هي دار جدي التي ولدت فيها » (11).

شكل حداثي في الكتابة السرديّة المعاصرة تتقدم فيه نهايات المحكي عن بداياته ليكون محكي الكهولة سابقا لمحكي الطفولة، ورهانات الذات وما انتهت إليه من مصائر متقدّمة عن بدايات تشكل الكيان الفردي للطاهر وطّار: طفلا وحدثا.

3 - ذاكرة للوجع... جدلية الذات وتاريخ الجزائر المعاصر.. والرهانات الخاسرة:

تقترن هذه الذاكرة التي يسمها الألم بمسيرة الطاهر وطّار النضالية، ضمن حزب جبهة التحرير الوطني الجزائري، وما تخللها من تجارب انتهى الكثير منها إلى العطب، ومن علاقات انتهى معظمها إلى الخيبة، ومن تحوّلات وتقلبات ودسائس، انتهت بالطاهر وطّار إلى الطرد من حزب جبهة التحرير الوطني، لأسباب سياسية/إيديولوجية تتصّل بانتمائه اليساري، وإلى الإحالة على التقاعد المبكّر (1983)، لذات الأسباب،

وإلى محاولة الانتحار (1984)، وقد تملّكه الإحباط، فغامت الرؤية، وانغلق الأفق.

وهي الذاكرة التي تكشف عن خصائص السياسي/ والإيديولوجي في شخصية الطاهر وطّار: تصورات نظرية، وأنماط سلوك وردود أفعال، وطبيعة علاقات مع الآخر/الجزائري صديقا كان أو عدوّا، إلى جانب منظوراته لما يجب أن تكون عليه مسارات الجزائر المعاصرة، وخياراتها في المرحلة الاشتراكية. ومن ثم ترتهن معرفتنا لشخصية الطاهر وطّار بمعرفتنا بأشكال نضاله السياسي ومراسه الايديولوجي، زمن حرب التحرير، وبعدها، وقد تمّ استقلال الجزائر. وهو ما يؤكده في قوله: «إننا لا نعرف حقيقة كاتب مثلي إلا بالغوص في المستنقعات التي كان يتخبّط فيها» (12).

فقد كان انتماؤه إلى حزب جبهة التحرير الوطني، ونضاله في صفوفه، عام 1956، أثناء وجوده في تونس. وهو ما يكشف عنه في قوله: «إنّ أوّل نداء إلى إضراب الطلبة بالعربية صدر عن شخص اسمه الطاهر وطّار في 7 جوان 1956 في جريدة: «الصباح»، وكان ذلك قبل الإضراب العام الذي شنّه الشعب الجزائري بأقلّ من شهر، وتلاه في نفس العدد من الجريدة نداء للشعب التونسي من أجل مزيد التضامن معنا. وفي شهر سبتمبر من نفس السنة وجّهت نداء آخر للالتحاق بالكفاح المسلح» (13)، إلاّ أنّه، وبسبب انتمائه اليساري، كانت تمارس عليه أشكال من الحصار، والمضايقة، والمطاردة وصلت حدّ محاولة التصفية، إذ كان يجدف ضدّ التيّار داخل حزب جبهة التحرير الوطني، بسبب استقلاليته في الرأي، وجرأته في مواقفه، التي كان يعتدّ بها لقناعته بمصداقيتها، ممّا جعله يعتبر من المسؤول عن جهاز الحزب وأغلبية أنصاره عنصرا خطيرا فيه، وجاسوسا عليه لحساب المعارضة.

فكان وجوده داخل حزب جبهة التحرير يتراوح بين التعيين تارة مراقبا وطنيا (1964)، وأخرى منشطا لإتحاد الفلاحين الجزائريين (1968)، وثالثة مراقبا جهويا للحزب بالجزائر العاصمة (1976)، وبين الطرد من الجهاز المركزي لحزب جبهة التحرير الوطني، لجرأته في نقد مظاهر التهافت والتعصّب التي تسم مسؤولي الحزب وأنصاره، مقابل مساندته للرئيس هواري بومدين ونهجه الاشتراكي، ممّا جعله يصطدم مع أكثر من مسؤول حزبي، لتباين القناعات والمنظورات لما تتطلبه المرحلة التاريخية لجزائر الاستقلال ذات التوجه الاشتراكي من خيارات من شأنها أن تسهم في إنجاح التجربة الاشتراكيّة. وكان دوما يدفع ثمن ثباته على المبادئ التي يلتزم بها. وهو ما يوضّحه في قوله: «لكل شيء ثمن، وأنا ما أنفك أدفع ثمن اختياري الإيديولوجي (...) أنا ربّما آخذ حقي من خصومي سلفا، على الأقلّ، بصمودي وإصراري وطهارتي، وتطابق أفكاري مع سلوكي. ولهذا لا أشعر بأكثر من خسارة معركة أمامهم، وليس خسارة حرب» (14)

كلّ ذلك، ولم تؤثّر سياسة التهميش والإقصاء والترهيب، في موقفه من حزب جبهة التحرير الوطني، لأنّه كان يؤمن ولا يزال «بضرورة إعطاء الوجه المناسب واللائق لجبهة التحرير الوطني، طبقا للميثاق الوطني، وميثاق طرابلس، وبيان أول نوفمبر، ومقرّرات مؤتمر الصومام، أكثر من ذلك طبقا لتطلعات الملايين الذين ساندوها، وآلاف الشهداء الذين ماتوا تحت رايتها..

وبهذه الشرعية كنت أتصرّف - كشريك - كامل الحقوق، وأعمل وإن بالتحايل والخفاء والسرية، والتنسيق مع كلّ القوى اليسارية، على تنويع وتعدّد المنابر. وكانت علاقتي باليسار الجزائري في هذا الإطار» (15).

ويصوّر الطاهر وطّار، انسحابه النهائي من جهاز حزب جبهة التحرير الوطني، غداة انعقاد مؤتمره الخامس، وقبل أن يصدر المسؤول عن جهازه المركزي قرار إحالته على التقاعد المبكّر، وعددا من رفاقه، بكثير من المرارة، حيث لم يشفع له نضاله الطويل، انتماءه الايديولوجي لليسار الجزائري. ويقول وقد خسر رهانه على السياسة كما خسر وطنه الجزائر رهانه على التاريخ في خطاب رثاء للذات، هو في جوهره رثاء للوطن: «...أحرقت سفني، ونحرت إبلي، وجعلت العدو أمامي، والعدو خلفي، والعدو على جنبي، ولا بحر حولي أهتم بأمره. وأعتقد أنه كان لابد من فعل ذلك» (16).

ورغم دقة الظروف التي أعقبت قرار إحالته على التقاعد المبكّر إلاّ أنّه لم يتخلّ عن مبادئه وأخلاقه، بل ظلّ ثابتا على الأولى، ومحافظا على الثانية، رافضا أي تنازل للأعداء. يقول: «منعتني عزّ ة نفسي وكبريائي من الاشتغال في الصحافة تحت إمرة أحدهم.

عزّ عليّ وسم الله، أن أتذلّل لأحدهم كي يشغلّني صحافيا. وهم كلهم يعرفون حدة كتاباتي. وجرأتها، والتزامي الفكري الذي لا يتزحزح. وهم كلهم قطع فاعلة في هذه الآلة العجيبة»(17).

إنّه نموذج دالّ على أصالة في الانتماء السياسي والإيديولوجي في زمن جزائري معاصر تتكرّس فيه الإيديولوجية المهيمنة للحزب الواحد: حزب جبهة التحرير الوطني. وهو الالتزام الذي تحمّل فيه صاحبه الطاهر وطّار كلّ مسؤولياته وتبعاته، من تهميش إلى إقصاء إلى تجويع، وإلى ترهيب.. أدرك مدى محاولة التصفية في أكثر من زمن.

ولمّا كان السياسي/ والإيديولوجي شاغل الطاهر وطّار الأساس: مناضلا، فقد مثل سؤالا مركزيا في عالمه: أديبا مبدعا، في القصّة القصيرة كما في الرواية والمسرح، حيث تكشف أعماله عن هيمنة حضور السياسي/ والإيديولوجي في عوالمها، من خلال توظيف الطاهر وطّار لزخم تاريخه السياسي ونضاله الإيديولوجي: تجارب وعلاقات وأحداثا وتقلّبات، وخيبات في إنشاء نصوصه الأدبية، وجميعها مشتقّ من كينونة الطاهر وطّار وصيرورتها التاريخية في تفاعلها مع الكيان الجماعي للشعب الجزائري في مرحلة حرب التحرير كما في زمن الاستقلال وبناء الدولة الجزائرية على النموذج الاشتراكي في عهد الرئيس هواري بومدين.

ويكشف الطاهر وطّار عن مثل هذا التعالق العضوي والجدلي بين السياسي والأدبي، من خلال توضيحه لخلفيات كتابة معظم أعماله الأدبية، من مثل قوله عن مسرحيته «الهارب»: ... كتبتها في الخمسينيات، وفي عزّ مساءلاتي الإيديولوجية كي أردّ بها على العملاقين جون بول سارتر وألبيركامي، قائلا: «لا القفز والثبات ولا التمرد إنّما التزحلق يدفع من الخلف... في هذه المسرحية محاولة انتحار فاشلة، كانت العمود الفقري لها على مر الفصول والمناظر والأحداث. فقد كنت أعيش حالات وجوديّة وكعادتي أعيش العزلة والقرف مما بلغته أوضاع الجزائريين في تونس» (18).

ويوضّح بصدد روايته: «اللاز» أنّه استثمر الكثير من سمات بطلها زيدان: الإيديولوجية منها والسلوكية من شخصية المناضل الجزائري الشيوعي السعيد ضيفي، باعتبار أنّ سؤال الرواية المركزي هو وضع الشيوعيين الجزائريين زمن حرب التحرير، وما كانوا يتعرّضون له من مضايقات ومطاردات واغتيالات من طرف أنصار حزب جبهة التحرير الوطني الجزائري. يقول: «... كنت أنهمك في كتابة رواية: «اللاز» وأنا على ثقة تامة من أنّ هذه الرواية ستكون قنبلة، ربّما تنفجر عليّ قبل أيّ واحد آخر، كان الخوف يعتريني، والفزع يساورني كلما تقدّمت صفحة أو أكثر... كثيرا ما أرتجف، وكما لو أنني مجرم، بصدد ارتكاب جريمة.

وتأكّدت منذ أيامها من أنّ الكتابة الإبداعية فعل، يتجاوز إرادة المرء وأنّها بشكل من الأشكال حمل وولادة قسريان.

عندما صدرت لم افعل أكثر من النوم بكامل ثيابي وحذائي والانتشاء كالمخدر في انتظار أن يلقى عليّ القبض، دام ذلك ما يزيد عن الشهرين.

جرأة أن تكتبها، جرأة أن تنشرها، «فليكن ما يكون»، قلت، ونسيت الوراء، منشغلا بالآتي.

لقد حققت في تلك الرواية ما رسمته من هدف. وهو أن أضيف فنيّا، بحيث أقترب من الكتّاب العرب يومها، وأن يكون المحتوى يعبّر عن روح شعب المليون ونصف المليون شهيد.

زيدان هو العيد العمراني في الواقع، ويعود الفضل في اكتشاف مسألة العيد العمراني إلى سي الطاهر بن عيسى الذي حدّثني عنه كثيرا. صبر على السّر سنتين كاملتين ثمّ باح لي به (19).

أمّا رواية: «عرس بغل»، فقد أوحت له بها جولته في القرى الاشتراكية، في أنحاء مختلفة من الجزائر، كما جاءت روايته: «الحوات والقصر»، بدورها «انعكاسا للأزمة السياسية في 1973 - 1974»، على حدّ تعبيره (20). وهو ما يعلّل الطابع السياسي / الايديولوجي المهيمن على كتابات الطاهروطّار الأدبية: القصصية منها والروائية بالأساس، والذي يجد تعليله في سيرة وجوده، حيث تمثل السياسة/ والايديولوجيا همّا أساسيا يتصدّر هموم الطاهر وطّار: إنسانا/ مناضلا، وكاتبا ملتزما بقضايا وطنه الجزائر، ورهاناته المعاصرة. وهو ما يجعل رهانات الكتابة الأدبية لديه تعبّرعن رهانات ذاته في الوجود، ورهانات وطنه على التاريخ. وهي رهانات انتهت في مجملها إلى الخسران، في زمن جزائري معاصر طغت فيه القيم النفعية، وانحسرت القيم الأصيلة.

4 - ذاكرة الحنين إلى الطفولة ودفء الموطن والعشيرة:

تختلف هذه الذاكرة عن سابقتها ذاكرة الوجع، باقترانها بالزمن الجميل في حياة الطاهر وطّار. وهو الزمن الطفولي الأثير في نفسه، بصريح اعترافه: فلا روح لي إلاّ روح ذلك الزمن» (21)، والذي يعمد إلى استعادته عبر الاشتغال المكثّف على الذاكرة، في تفاصيله الصغيرة ... بكثير من الحنين، الذي يعكس حبّا مفرطا للموطن الذي منحه الانتماء، وللعشيرة التي احتضنت كيانه، ونشأته الأولى، لذلك جاءت كتاباته احتفاء ووفاء، صادرة عن حبّ مفرط للأرض والناس، في منازل أولاد الوطّار الواقعة بين جبال تيفيلالين، وتارقالات، بالشرق الجزائري، جهة صدراتا. عشق للوسط الجغرافي حدّ الامتلاء، في شتى مكوّناته الطبيعيّة: جباله وهضابه وأوديته، وفي مختلف مناخات فصوله، ترسمه ذاكرة حنين طفوليّة، اعترافا منها له بالجميل في نحت السمات الأولى لشخصية الطاهر وطار الطفل / والحدث. وهو الرسم الذي يتّخذ شكل اللوحات المتتالية، المتداخلة، التي تستعيدها ذاكرة الطاهر وطّار شيخ السبعين.

وتمثل دار الجد محنّد أونيس قطب هذا الوسط الجغرافي، الذي احتضن طفولة الطاهر وطار، وكان له الأثر العميق في نشأته، ونحت أولى السمات الدالّة على شخصيته. وهو ما يؤكّده في قوله :«... ها هي دار جدّي التي ولدت فيها، مدرستي وثانويتي وجامعتي التي أنشأتني.. القاهرة، دمشق، بغداد، فاس، تونس، باريس، موسكو، لندن، برلين، مشاتل العباقرة» (22). وهي الدار التي تجمع عشيرة أولاد وطار وعلى رأسها الجد محند أونيس : شخصيّة فاعلة في نشأة الطاهر وطار الطفل، بسبب حميميّة العلاقة بينهما، وإيثار الجد له دون سائر أحفاده.. فكان الوحيد الذي يسمح له بأن يقتسم معه الفطور، و يكلّفه بقضاء بعض شؤونه- على صغر سنّه -، إذ كان يرى فيه وريث مشيخة أولاد وطّار. وهي الشخصيّة التي يتحدّث عنها الطاهر وطّار/ الطفل ..بكثير من الحب والإعجاب، ليبوئها المنزلة الأرفع في العشيرة، من خلال خلعه عليها الحميد من الصفات، والأصيل من القيم، والسوّي من أنماط السلوك، فيجعل منها النموذج/ الرمز المثال، في حزمه وهو يسيّر شؤون العشيرة، كما في دعته وهو يغني لأحفاده وهم يرقصون، في حبّه للعلم والمعرفة كما في إكرامه لضيوفه الوافدين على داره من المتسوّلين وأبناء السبيل، ومن الباعة المتجوّلين، وممّن يقصدونه لقضاء الحاجات.

شخصيّة جدّ تنهض رمزا للأصالة والانتماء، إذ تمثّل الأصل، لأولاد الوطّار الفرع، المنتمين إلى عرش الحراكتة الذي يضّم عشائر أخرى تواليه إذ تنتسب إليه، من مثل أولاد يحي بن عيسى، وأولاد سيدي موسى، وأولاد أساع، وأولاد بوعافية، وأولاد بوعلي.

وتدور سائر شخصيات «المذكّرات»، الرجالية منها والحميميّة حول شخصيّة الجدّ. وهي شخصيات دون هذه الأخيرة أهميّة، بالنسبة إلى الطفل / الطاهر، ولا ترقى علاقتها به وأدوارها في حياته إلى تلك العلاقة التي جمعته بجدّه محند أونيس. فمن الضرب الأوّل - أي الشخصيات الرجاليّة - يصوّر الطفل أباه شخصيّة غامضة، كتومة، ممّا حال دون تواصله معه بالشكل الحميمي، مقارنة بعلاقته مع

جدّه. يقول متحدثا عنه: «الصورة التي رسخت في ذهني إلى اليوم أنه بشكل ما فيلسوف، ينشغل بالأفكار أكثر ممّا ينشغل بالحركات»(23). ومن ثمّة لا نلمس تأثيرا لسلطة الأب وكذلك لأعمامه، الدرّاجي، وحمو، والعيد، الذين يتحدّث عنهم، ويستعيد جانبا من ذكرياته معهم طفلا يرتاح إلي أوّلهم لروح دعابته، ويعجب بالثاني لأنه فارس أولاد وطّار، ويكره الثالث لخبثه ودهائه وتوليه المهمّات القذرة، ممّا يكشف أنّ الطفل / الطاهر عاش طفولة متحرّرة أو تكاد من كلّ أشكال التسلّط والقمع والرقابة.

أمّا مجتمع حريم دار الجد محنّد أونيس فيسهب الطفل / الطاهر في وصف عالمه الخاصّ، بالكشف عن علاقاته المتناغمة منها والمتنافرة، وعن أدواره التقليديّة منها والمتوارثة، والتي تختزل في العناية بالبيت والزوج، والإنجاب، وعن تفاصيل ممارسته لأشكال الوجود الفردي/ داخل بيوت الطاعة، والجماعي / داخل مجتمع العشيرة. مجتمع حريم يؤكّد تاريخ قهر المرأة الممتدّ في الزمان والمكان ليكرّس هامشيّتها مقابل مركزيّة الرجل في مجتمع ذكوري / قبلي، يشكّل الامتداد للمتوارث من أحكام البيئة، وضوابط الأخلاق والأعراف القبليّة، والخرافي من المعتقدات والتصوّرات.

فيتحدّث عن نانه يمينة زوجة الجدّ الكبرى وفنون كيدها للنساء اللاتي لا يستجبن لإرادتها، وعن خالاته زينب، وعوفة، والطاوس، وغيرهنّ من الحريم، إلا أنّه يخصّ الأم فطيمة بمساحة ممتدّة من محكيّة، فيركّز على صفاتها الخلقيّة: الجمال، والسلوكيّة: الشجاعة (الولادة دون قابلة)، والحزم، والحركيّة (نسج الزربيّة).

ويكشف عن علاقات صداقتها مع كلّ من الشانقلوط والطاوس والعطرة، وعدائها للجدّة نانا خشيمة، بسبب خشيتها من مكائدها، وتطليقها مثلما كان شأن أختها فاطمة، فضلا عن عرضه لملامح من فكرها الخرافي، كتعليلها نجاة ابنها الطاهر من عيني جدّه بفضل القرط الذهبي الذي وضعته في أذنه، بالإضافة إلى تقواها وقد حجّت ما يزيد عن الستّ حجات، وحفظت ربع يس، وتعلّمت القراءة والكتابة.

علاقة حب وتعاطف لتشكيلها المعارضة الصامدة في وجه زوجة الجد الأولى نانه خشيمة المتسلّطة الداهية.

ويرسم- في سياق حديثه عن مجتمع العشيرة رجالا ونساء-، العادات والتقاليد والطقوس التي يمارسونها في الأعراس (ألعاب الفروسيّة، موسيقى الزندالي الراقصة، إنشاد الشعر، أنواع الأكل)، وأنواع النشاط التي يقومون بها في المواسم، والتي تختلف من فصل لآخر، ليكون الربيع أبهجها والشتاء أقساها، إذ هو «جهنّم، زمهرير كابوس، فإما الجليد وإما المطر والغرفة وإما الثلج وفي جميع الحالات تنغلق الدنيا في أوجهنا..(23).

كلّ ذلك، وكان الطفل / الطاهر محطّ حبّ جميع أفراد العشيرة، رجالا ونساء، والذين أجمعوا على إطلاق لقب الشيخ عليه. وتقف مذكّرات الطاهر وطّارعند هذه المرحلة الطفوليّة من حياته برحيله وأبويه محنّد و فطيمة وأخويه حميد والزهرة عن دار الجدّ، عند نزول طلائع الجيش الأمريكي، بمنازل العشيرة غداة الحرب العالميّة الثانية.

ذاكرة عشق للموطن والعشيرة، وحنين لطفولة منقضية في الزمان والمكان، يستعيدها المؤلف الطاهر وطّار ذهنيا عبر الاستذكار وأدبيا عبر تحويل المعيش/المنقضي منها إلى مدوّن /مقروء، مقصده من ذلك «بناء حكاية تتواصل أحداثها في الزمان والمكان، لها طابع الانسجام والوضوح، بل يبدو وكأنها تتصف بمنطق يراد به الإقناع بسلوك وفكر معيّنين»(24)، ممّا يلوّن الزمن الطفولي المستعاد بزمن الكتابة / الوعي، باعتبار أنّ الطاهر وطّار: شيخ السبعين، يتكلّم عن ماضيه طفلا من خلال وعيه به حاضرا، فيكون ذلك الطفل المتكلّم في النصّ غير ذلك الطفل الذي كانه في الماضي المستعاد، ووعيه الذي يصوغ به محكيّه، هو غير الوعي الذي كان يمتلكه في الواقع، زمن التجربة، لأنّه وعي المؤلّف/ الكاتب الطاهر وطّار، وهو يمثل ذاته/ طفلا، عبر فعل التذكّر بقصد حفظ الذاكرة الطفوليّة من التلاشي.

5 - ذاكرة النسيان وبلاغة كتابة البياض:

يستدعي تحليل المتون الحكائيّة لذاكرتي: الوجع والحنين الإلماع إلى وجود ذاكرة ثالثة تستمدّ بلاغة حضورها في المذكّرات من غيابها. وهي ذاكرة النسيان، ذلك أنّنا نلمس إسقاط المؤلّف الطاهر وطّار عن وعي / قصد، أو عن لاوعي/ دون قصد، عددا مهمّا من مراحل وجوده وتجاربه، سواء داخل الجزائر أو خارجها، والتي نعتقد في أهميّتها، من خلال ما أسهمت به، في توجيه بعض مسارات حياته واختياراته، كما في بلورة المفيد من مكوّنات شخصيته، النضاليّة منها، والفكريّة، والإيديولوجية، والاجتماعيّة، والثقافيّة، خاصّة ونحن ندرك زخم تجارب وجود الطاهر وطّار، وثراء علاقاته.

فلئن أوقف القسم الثاني من مذكّراته، والذي خصّصه لاستعادة مرحلة طفولته، عند بداية الحرب العالميّة الثانية، ورحيل العائلة من دار الجد محنّد أونيس إلى قسنطينة، فقد صمت عن الحديث عن هذه المرحلة، والتي تمتدّ من عام 1939 إلى 1954 تاريخ سفره إلى تونس. وهي مرحلة التحق خلالها الطاهر وطار بمدرسة عبد الحميد بن باديس، والتي تكاد تكون فرعا من جامع الزيتونة آنذاك، خاصّة وقد كان-كما حدثنا- شديد الاطلاع على الصحافة التونسيّة، منجذبا إليها لتحدّثها عن زعماء الحركة الوطنيّة، ممّا جعله يتمنّى السفر إلى تونس والإقامة بها (25). وهو ما تمّ له فعلا عام 1954.

وهنا نجده لا يتحدّث عن مرحلة إقامته بتونس، زمن حرب التحرير الجزائريّة (1954 - 1962)، إلاّ من خلال إشارته إلى تكوينه صحبة صديقه عمارة مساعديّة الخليّة الوحيدة للحزب الشيوعي، وإلى تردّي أوضاع الجزائريين بها، وهي الإقامة التي لعبت- في نظرنا- دورا مهمّا في بلورة سمات شخصيته : مناضلا في صفوف حزب جبهة التحرير الوطني الجزائريّ، والذي انتمى إليه عام 1956، ومثقفا، حيث «بادر في تونس إلى الالتحاق بجامع الزيتونة، غير أنّ مدّة تعلّمه به لم تطل، إذ فضّل النضال السياسي والعمل الصحفي والكتابة الأدبيّة على مواصلة التعلّم»(26). وهو ما أشار إليه في هذا المقطع من مذكّراته بقوله: «... إني من الذين هجروا مقاعد الدراسة من أجل الثورة، وكان بإمكاني أن أذهب إلى القاهرة أو العراق أو موسكو وأعود بدكتوراه دولة، تجعلني سفيرا أو وزيرا، لكنّ همّ الوطن، وهمّ الفكر، وهمّ الصدق كلّ ذلك جعلني أتفرّغ للثورة. ولو أني لم أتفرّغ فيما بعد الإستقلال، لجني الفوائد مثلما فعل ويفعل الناس»(27).

وهي فترة مهمّة صمت الطاهر وطّار عن الحديث عنها - تقريبا - وخصبة، من حيث تجاربها وأحداثها وعلاقاتها وأدوارها في بلورة شخصيّته السياسيّة والأدبيّة. فعندما تأسّست جبهة التحرير الجزائريّة انضمّ الطاهر وطار إليها، فاشتغل مع جماعة عبد الحي، وكان يلتقي-آنذاك - ببعض الصحفيين في مقهى -العالم- بتونس العاصمة، فأصبح يكتب في صحف «البلاغ» و«الجديد»، و«الأخبار»، ويجمع الاشتراكات والإعلانات. وكان ممّن ناضل في سبيل صدور بعض الجرائد الأخرى، مثل «اللواء» و«لواء البرلمان»، قبل أن ينتمي إلى جريدة «الصباح»، التي كانت تجمع خيرة المثقفين والصحفيين بتونس. فكان يراجع النصوص ويرصّف الكتب بالرصاص. وقد وجد العناية من قبل الأستاذ الهادي العبيدي الذي كان يصحّح له ما يكتبه ولا يتردّد في إسداء النصح له. و بدأ في نشر قصصه عام1955.

ثمّ انتقل للعمل بالشركة التونسيّة للتوزيع حتى مطلع الستينات، فكلّفه محمّد المصمودي بجمع الكتابات الأدبيّة التونسيّة من مجلاّت «المباحث»، و«الندوة»، و«الشباب»، و«العالم الأدبي». فبذل مجهودات كبيرة في ذلك مكّنته من جمع كامل كتاب، «حدّث أبو هريرة قال» للأديب محمود المسعدي، وكتابات كلّ من على الدوعاجي، ومحمود بيرم التونسي، والطاهر الخميري، ومحجوب بن ميلاد»(28)، كما تميّزت فترة إقامته هذه بتونس، بنشره لمسرحيّته «على الضفّة الأخرى» عام 1958، ومجموعته القصصيّة الأولى «دخان من قلبي»، عام 1962.

ونجد الطاهر وطار يلزم الصمت - كذلك -على فترة زمنيّة يزيد مداها عن عقدين من الزمن، حيث أوقف ذكرياته عند حادث محاولته الانتحارعام 1984، بعد

إحالته على التقاعد القسري قبلها بسنة. فلا يتعرّض للأحداث الجسام التي شهدتها الجزائر منذ النصف الثاني من الثمانينات القرن العشرين إلى غاية العقد الأوّل من الألفيّة الثالثة، والتي لا نشكّ في تفاعله معها، وامتلاكه للكثير من الذكريات عنها، والمواقف منها والأحكام، بفعل زخم أحداث الفتنة الجزائريّة وانعكاساتها السلبيّة على مختلف فئات المجتمع الجزائري.

مساحات صمت لزمها الطاهر وطار إزاء مراحل مهمّة في مسيرة حياته، كان يفترض أن يتحوّل بياضها إلى مداد، يكشف عن ملابسات الكثير من وقائع الذات الفرديّة / والجماعيّة في آن، بياضات ذاكرة لا تجد ما يعللها غير تسرّع الطاهر وطار في تدوين مذكّراته ونشرها. وهي المذكّرات التي نعتقد أنّها كانت تكون أكثر ثراء وتنوّعا وعمقا لو منحها ما تقتضيه من وقت وجهد وأناة. فسبعون عاما من تجارب الوجود كنّا ننتظر أن تنتج مذكّرات تعكس حقيقة زخم تجارب ذات أنضجها الزمن، وقد تفاعلت مع وقائع تاريخ الوطن / الجزائر زمن التحوّلات الناجمة عن رهانات سلطة الاستقلال وخياراتها.

فمذكّرات الطاهر وطار هي مذكّرات ذات أعطب الوجود وتاريخ الوطن الكثير من رهاناتها، فكانت الكتابة رهانها البديل، إذ ستبقى الرمز الدّال على الطاهر وطّار الإنسان والمبدع، في زمن جزائري أجحف في حقّه أكثر ممّا أنصفه.

المصادر والمراجع

*) الطاهر وطّار : أراه . . . الحزب وحيد الخليّة . . دار الحاج محنّد أونيس، دار الحكمة، الجزائر، 2006، 156 صفحة.

1) يتوزّع إبداع الطاهر وطار بين أكثر من جنس أدبي :

1 ـ القصّة القصيرة :

- «دخان من قلبي»، تونس، 1962، ط2، الجزائر، الشركة التونسيّة للنشر والتوزيع، 1982.
- «الطعنات»، الجزائر، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، 1971
- «الشهداء يعودون هذا الأسبوع»، الجزائر، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، 1974
- «رمانة» الجزائر، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، 1981

2- الـــروايـــة :

- «اللاز»، الجزائر، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، 1972
- «الزلزال»، بيروت، دار ابن رشد، 1974
- «عرس بغل»، بيروت، دار ابن رشد، 1978
- «العشق والموت في الزمن الحرشي»، بيروت، دار ابن رشد، 1980
- «الحوات والقصر، الجزائر، المؤسسة الوطنيّة للكتابة، 1980
- «تجربة في العشق، الجزائر، مكتبة الاجتهاد، 1989
- «الشمعة والدهاليز»، الجزائر، منشورات التبيين، 1995
- «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكيّ»، الجزائر، منشورات التبيين، 1999

3 ـ المسرحيّة

- على الضفّة الأخرى، تونس، 1958
- الهروب، بغداد 1960

4 ـ التــرجمـة

- الربيع الأزرق، (ديوان الشاعر الفرنسي فرانسيس كومب)، الجزائر، المؤسسة الجزائريّة للطباعة 1987

2) الطاهر وطّار : «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي» منشورات التبيين، 1999

3) الطاهر وطّار : أراه، . . . ص26
4) نفس المصدر: ص4
5) بوشوشة بن جمعة، الرواية العربيّة الجزائريّة أسئلة الكتابة والصيرورة، دار سحر للنشر، تونس، 1998، ص24
6) الطاهر وطّار : أراه، التصدير
7) نفس المصدر: ص116، وانظر : ص46-47
8) نفس المصدر: ص 49
9) نفس المصدر: ص52
10) نفس المصدر: ص59
11) نفس المصدر: ص41
12) نفس المصدر: ص 33
13) نفس المصدر: ص22-25-26
14) نفس المصدر: ص38
15) نفس المصدر: ص35
16) نفس المصدر: ص53-54
17) نفس المصدر: ص 42-43
18) نفس المصدر: ص30
19) نفس المصدر: ص30
20) نفس المصدر: ص 137
21) نفس المصدر: ص59
22) نفس المصدر: ص122
23) نفس المصدر: ص142
24)عبد القادر الشاوي: الكتابة والوجود، منشورات إفريقيا الشرق، الدارالبيضاء، 1990، ص 56
25) بوشوشة بن جمعة، الرواية العربيّة الجزائريّة. . .، ص11
26) نفس المرجع: ص12
27) نفس المرجع
28) نفس المرجع: ص12-13

الطاهر وطار في سطور

- ولد يوم 15 أوت سنة 1936 بضواحي مدينة صدراته، ولاية سوق أهراس حاليا.
- تلقّى نصيبا من التعليم الابتدائي والثانوي بمدرسة مداورروش التابعة لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين، ثمّ بمعهد عبد الحميد بن باديس بقسنطينة.
- سافر إلى تونس عام 1954 ،والتحق بجامع الزيتونة إلاّ أنّه سرعان ما انقطع عن التعلّم ليتفرّغ للنضال السياسي في صفوف جبهة التحرير الوطني عام 1956.
- أسّس سنة 1962جريدة «الأحرار»، وهي أسبوعية سياسية أوقفتها السلطات بعد سبعة أشهر.
- انتقل من قسنطينة إلى العاصمة، فأصدر ذات الجريدة بعنوان مغاير، هو: «الجماهير»، مالبثت السلطات أن أوقفتها بدورها.
- اشتغل من سنة.1963 حتى عام 1983 بحزب جبهة التحرير الوطني إطارا سياسيا، ثمّ أحيل على التقاعد المبكر في ذات السنة.
- أسّس سنة 1989 «الجمعية الثقافية الجاحظيّة»، ثمّ بعث مجلّتها «التبيين»، ومسابقة شعرية سنوية مغاربية، تحمل اسم «جائزة مفدي زكرياء للشعر المغاربي».
- ترجمت بعض أعماله إلى حوالي عشر لغات حتّى الآن، أهمّها: الروسية - الانقليزية - الألمانية - الفرنسية - البرتغالية - الفيتنامية - اليونانية - الأوزبيكاستانية - الأذربيجانية - العبرية -و حوّلت بعض أعماله الأدبية إلى السينما والمسرح.

جدليّة الأنا والآخر
قراءة في قصيدة «تونس الجميلة»
لأبي القاسم الشابي (1909-1934)

الحبيب العوّادي (*)

«وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتّبها على حسب ترتيب المعاني في النفس فهو إذن يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض. وليس هو النظم الذي معناه ضمّ الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق.

وكذلك كان عندهم نظيرا للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لوضع كل حيث وضع علة تقتضي كونه هناك وحتى إن وضع في مكان غيره لم يصلح».

(عبد القاهر الجرجاني) دلائل الإعجاز
دار المعرفة بيروت - لبنان 1981/ص:40

«ففي مقابل تأويل النص لا تسعى الشعرية إلى تسمية المعنى وإنما تستهدف معرفة القوانين العامة التي تمهد لولادة كل عمل.وفي مقابل العلوم التي هي التحليل النفسي أو السوسيولوجي أو سواهما. لا تفتش الشعرية عن هذه القوانين إلا داخل الأدب نفسه. فالشعرية هي إذن اقترب من الأدب كواقعة «مجردة» و «باطنية» في الوقت ذاته».

عن كتاب: الإنشائية لتودوروف
الترجمة لكاظم جهاد/مجلة «مواقف»
العدد: 33 -1978ص: 122.

تونس الجميلة

1 لست أبكي لعسف ليل طويل
أو لربع غدا العفاء مراحه

2 إنما عبرتي لخطب ثقيل
قد عرانا، ولم نجد من أزاحه

3 كلما قام في البلاد خطيب
موقظ شعبة يريد صلاحه

4 ألبسوا روحه قميص اضطهاد
فاتك شائك يرد جماحه

5 أخمدوا صوته الإلهي بالعسف، أماتوا صداحه ونواحه

*) جامعي (تونس)

6 وتوخّوا طرائق العسف والإ...
هاق توًا، وما توخوا سماحه
7 هكذا المخلصون في كل صوب
رشقات الردى إليهم متاحه
8 غير أنا تناوبتنا الرّزايا
واستباحت حمانا أي سباحه
9 أنا يا تونس الجميلة في لجّ
الهوى قد سبحت أي سباحه
10 شِرعتي حبّك العميق وإنّي
قد تذوقت مرّه وقراحه
11 لست أنصاع للّواحي ولو متّ وقامت على شبابي المناحه
12 لا أبالي ...وإن أريقت دمائي
فدماء العشاق دوما مباحه
13 وبطول المدى تريك الليالي
صادق الحب والولا وسجاحه
14 إنّ ذا عصر ظلمة غير أنّي
من وراء الظلام شمت صباحه
15 ضيّع الدهر مجد شعبي ولكن
سترد الحياة يوما وشاحه

***

10 ذو القعدة 1345، 2 جوان - 1925

أبو القاسم الشابي «أغاني الحياة»

ط، الدار التونسية للنشر/ تونس 1970

منطلقات القراءة :

تخضع منطلقات قراءاتنا لهذه القصيدة لمقوّمين أساسيين: أولهما ذو مشغل مضموني باعتباره ينبثق من نظرية في الفلسفة والأدب، لها أسسها ومقوماتها وتتركز هذه النظرية على مفهوم الإلتزام، وتتدرج في إطار مقولة الإلتزام عناصر كثيرة تجعل منه مدلولا خصبا قادرا على تفجير كوامن النص الملتزم والوقوف على أبعاده الدلالية المختلفة.

ويقوم الالتزام لغة ومفهوما على معاني **الإيمان والإعتناق والثبات على المبدإ**، فهو من هذه الوجهة منبثق من مبدإ الاقتناع الذاتي برسالة مّا أو بقضية مّا أي هو مناقض للإلزام، ذلك أن الإلزام يسقط مبدأ **الحرية في الاختيار** بينما ينطلق **الالتزام** من مبدأ الاختيار الذاتي الحرّ، ومنطلق الإيمان- في الالتزام - هو **الوعي** إذ بالوعي يحدد الشاعر موقعه من المجتمع الذي يعيش فيه والذي يكوّن في علاقته به وحدة غير قابلة للتجزئة. ويقوم هذا الموقف على مبدأين أساسيين: مبدإ الانتماء إلى مجموعة بشرية معينة قد تكون شعبا أو أمة، وهذا الانتماء لا خيار للشاعر فيه، فهو ملزم على الانتماء، ومبدإ مواجهة الشاعر الملتزم ومجابهته لكل المظاهر الاجتماعية والايديولوجية والحضارية والتاريخية التي تقف دون تحقيق مطامحة وإثبات ذاته على صعيد الواقع المعيش، ذلك أن مقولة الالتزام تقتضي الالتحام الكلي بين القول والفعل، بين وجود الكلمة والغاية من وجودها، وتقتضي قيام جدلية بين العالم الجديد الذي يتصوره الشاعر الملتزم والعالم الواقعي الذي يرفضه. . . من هذا المنطلق تركز الالتزام على مفهوم **المشاركة**. وبالإضافة إلى ذلك إن الالتزام يقتضي رؤية شاملة للوجود. وفي نطاق هذه الرؤية تعطى القيمة القصوى للذات الجماعية وتنحسر قيمة الذات الفردية، وعلى هذا الأساس تقوم العلاقة بين ذات الشاعر باعتباره فردا **وذات المجتمع** أو الشعب باعتبارهما كلا. . .(**)

هذا إذن منطلقنا النظري في مقاربة قصيدة أبي القاسم الشابي (ت 1934) **«تونس الجميلة»**.

أما المقوم الثاني فهو ذو مشغل منهجي يستند إلى مبادئ المقاربة البنيوية التي تتخذ من النص منطلقا ومرجعا في آن واحد، فهو حجة في ذاته باعتباره يمثل حدثا إبداعيا مستقلا في ماهيته وفي أبعاده الذاتية أي إن النص يمثل كلا في ذاته، وفهم هذا الكل من حيث ديناميته ومن حيث تفاعل العناصر المكونة لشرائحه ونظمه المتداخلة لا يمكن أن يكون بصفة موضوعية إلا انطلاقا من الأجزاء المؤسسة لطبيعة النص الأدبي. ومن أجل تفكيك شرائح الخطاب الأدبي لا بد من الوقوف على طبيعة الأنظمة التي تنتظمه ذلك أن مظاهر **الإنسجام** في النص من حيث

هو كل وبنية متأتية من تفاعل وتماسك مستويات اللغة في الخطاب أي المستوى النحوي والصرفي والصوتي والإيقاعي والمعجمي والأسلوبي والدلالي...

غير أن هذه المقاربة البنيوية المركزة على النص فقط والمكتفية به تظل قاصرة بالضرورة ما لم تدخل الحدث النصي في علاقة مع الملابسات التاريخية والاجتماعية التي أفرزته، أي بعد عملية فحص النص والوقوف على ترابط مستوياته المختلفة وتفكيك أنسجته المتلاحمة والوقوف في نهاية الأمر على أبعاده الدلالية الدّانية والقاصية يتعيّن النظر إلى النص على أنه يمثل في كليته جزءا أو عنصرا داخل بنية أعم وأشمل هي البنية الاجتماعية والذهنية التي ينتمي إليها المبدع والمبدَع معا ولا يمكن أن يشذا عنها مهما كانت درجة الإبداع والابتكار، وفي هذا المقام تتنزل البنيوية التكوينية للبحث عن مولّدات الأثر الأدبي وعن طبيعة العلاقة التي تشدّه إلى إطاره الأعم والأوسع.

1 – بنية القصيدة الخارجية :

تخضع القصيدة الخارجية من حيث بنيتها الخارجية لمحورين دلاليّين اثنين جسّدهما الإخراج المطبعي في مقطعين متمايزين:

يشغل المحور الدلالي الأوّل من القصيدة ثماني أبيات (ب 1 – ب 8) وهو يقوم من الوجهة الدلالية على ثنائية قطبية ضدّية طرفاها الخطيب/ الشعب.

أما المحور الدلالي الثاني فيشغل من القصيدة 7 أبيات (ب 9 – 15) وهو يقوم على ثنائية قطبية تكاملية طرفاها الأنا (الشاعر) وتونس (الشاعر/ تونس).

2 – البنية الداخلية :

أ – المقطع الأول:

يجسّد العنوان «تونس الجميلة» الذي هو من وضع الشاعر مركز الثقل من حيث الدلالة العامة «للقصيدة» وتونس من الوجهة النحوية منادى و**المنادى** هو الشاعر وبين الشاعر ووطنه علاقة ما حدّدها النعت (الجميلة)، فوصف الشابي لوطنه بالجمال يتضمن حكما وموقفا، ينبثق الحكم من اقتران تونس بالجمال مطلقا أما الموقف فهو يتجلى في إيمان الشابي بالانتماء إلى وطنه الإنتماء العميق الذي يذوب فيه كيان الفرد الممثل للجزء في كيان الوطن الممثل للكل كما ذاب المنادى وأداة النداء في المنادى (تونس).

فبداية من عنوان القصيدة ذاته نستشف العلاقة بين الشاعر والوطن الذي ينتمي إليه، ونتبين البنية الثنائية التي ستتحكم في كامل أجزاء القصيدة، إنّ الجمال يتنزل بالتحديد في حيز علاقة الشابي بتونس. وليس الجمال في هذا السياق صفة مقترنة بالوطن فحسب، إنما هو بالإضافة إلى ذلك حسن شعور واقتناع وإيمان واعتناق.

ويعتبر اقتران الجمال بتونس في سياق العنوان خرقا لثقافة المتقبل العربي الذي ألف ربط الجمال –في معظم الأحيان– بالمرأة وعن هذا الخرق ينشأ التوتر والمفاجأة (1).

على أن النداء – إذا كان متضمنا لمفهوم الانتماء في الالتزام من خلال العلاقة التي تفرضها صيغة النداء (المنادي– المنادى = الشابي–تونس) – يتحتم أن يتضمن بالضرورة رسالة ما، هذه الرسالة – في سياق نصنا الشعري– تجسدها القصيدة برمتها من بدايتها إلى نهايتها.

لقد سبق أن ذكرنا أن العنوان يمثل خرقا لما ألفه القارئ العربي قديما حتى زمن إبداع الشابي لقصيدته، فالجمال في المألوف منبّه يحيل المتقبل على المرأة باعتبارها مرجعا وقد قام الشاعر بضرب تلك العلاقة بإحالة المنبه على **الوطن**.

ومن هذا المنطلق يتجسد التضاد بين العلاقتين اللتين تتضمنان بالقوة الوضعين المتناقضين لشخصية الشاعر ولوظيفة شعره على وجه الإطلاق.

الشاعر– الجمال – المرأة – المجال : الذات – الوظيفة: انتشائية جمالية

الشابي- الجمال - الوطن- المجال: الغير- الشعب
- الوظيفة: { الانتماء
المشاركة لغاية تحرير الوطن

يفتتح الشابي المقطع الأول بتحديد موقف رافض، **والرفض** منطلق الالتزام وشرارته الأولى إذ في الرفض تتجسد **المجابهة والمواجهة**، ومنه تنبثق جدلية الصراع.

ويتعلق رفض الشابي في سياق البيت الأول بوضع أدبي واسع، وهو رفض يدين منزلة الشاعر العربي القديم والشاعر العربي المقلد على حدّ سواء، كما يدين الشعر ووظيفته المنحسرة، وقد تبلور الرفض- في مستوى الأسلوب- في استعمال الشاعر للنفي «لست أما موضوع النفي فهو بكاء وأمّا محوره فهو أنا الشاعر «لست».

غير أن محط الرفض ليس البكاء في حدّ ذاته، إنما هو السبب المثير للبكاء وقد جسد الشابي هذا السبب في عنصرين:

- العنصر الأول يتعلق بالزمان وعسفه: «العسف ليل طويل» وهو يحيل على علاقة الشاعر العربي بالمرأة من خلال التجربة الغزلية.

- العنصر الثاني يتعلق بالمكان: «لربع غدا العفاء مراحه» وهو يحيل على علاقة الشاعر العربي بالمرأة من خلال تجربة الوقوف على الأطلال والنسيب، فيكون الشابي - بهذا النحو- قاطعا للصلة بالتاريخ في هذا السياق وقاطعا للصلة بالمكان الذي يتحدد- في المنظور العربي القديم - **بالربع** وهو تصور للمكان يختلف عن مفهوم **الوطن**، على أن الصلة بين الشاعر الراهن (الشابي) والشاعر العربي القديم أو الذي في حكم القديم تظل قائمة في نقطة واحدة هي البكاء، لأن النفي في سياق البيت الأول لا يتعلق بالبكاء في حدّ ذاته، إنما بالسبب المثير للبكاء (. . . لـــ . . . أو لـــ . . .).

لقد سبق أن عللنا انفصال الشاعر عن هذين السببين فكيف إذن نعلل اتحاد الشابي مع الشاعر القديم في نقطة **البكاء** ؟

يتخذ البكاء في سياق القصيدة بعدا رمزيا يحيل على الحس والشعور، والحس عند الشابي مصدر للمعرفة وعلامة من علامات الوعي.

وإذا كان الشاعر العربي القديم متعلقا بالمرأة والرحيل أي يندرج في إطار المشغل الذاتي الضيّق فإن بكاء الشابي قد تخلص من هيمنة الذات إذ أصبح البكاء (عبرتي) منحصرا في «الخطب الثقيل» الذي حلّ بالشعب، والشاعر جزء منه، وقد تجلى ذلك في استعمال ضمير المتكلم الجمع في «قد عرانا».

ونحن نعلم - من خلال تجربة الشابي- أنّ «الخطب الثقيل» يحيل على الاستعمار الفرنسي الذي جثم بجبروته على الشعب التونسي، غير أن مركز الثقل لا يكمن في «الخطيب الثقيل» بقدر ما يكمن في الجملة الحالية «ولم نجد من أزاحه».

فمصدر الأزمة بالنسبة إلى الشاعر يتجلى في التناقض بين وجود «الخطب» وفقدان من يسعى إلى إزالته، والجملة الحالية تعزز بإفادتها لمعنى المقابلة - هذا التناقض، ففي الجملة الحالية استقرت الأزمة وبها انقفل البيت الثاني ومنها تنطلق الأبيات الستة الموالية (3 - 4 - 5-6-7-8) معنى ذلك أن الأزمة تتعلق بالشعب لا بـــ«الخطب الثقيل» أو المستعمر الفرنسي.

وإذا كان البيت الأول مبنيا على التضاد بين الشابي والشاعر القديم، والبيت الثاني مبنيا على التضاد بين «الخطب الثقيل» وفقدان المقاومة» فإن بقية الأبيات في المقطع الأول مبنية على التضاد الداخلي والأبيات الأربعة الموالية (4-5-6-7).

من الناحية النحوية تمثل الأبيات (3-4-5-6) جملة شرطية تلازمية ركنها الأول تجسد في البيت الثالث وركنها الثاني (جواب الشرط) توزع على الأبيات الثلاثة الموالية (4-5-6) وإذا كانت الجملة الشرطية التلازمية تمثل وحدة في ذاتها فإن الخطيب يمثل أيضا وحدة انتمائية إلى شعبه إلاّ أنها وحدة قائمة على التناقض فالخطيب هو صوت الحق توفرت فيه إرادة السعي إلى «إزاحة»

الكارثة وغايته إيقاظ شعبه و«إصلاحه»، أما الشعب فقد اقترن بالفساد والركود. والبيت الثالث يحتوي على عنصرين: الأول مصرح به والثاني مسكوت عنه، ويمكن تبين ذلك في ما يلي:

1 ـ الخطيب – (البلاد = الوطن) ـ الشعب

2 ـ قام ------------------راكد

3 ـ موقظ----------------نائم

4 ـ يريد صلاحه-----------فاسد

ثم يتضح الاصطدام بصفة جلية وصارخة في علاقة جملة الشرط بجملة الجواب، وإذا كانت جملة الشرط مبنية من الوجهة الدلالية على مظاهر إيجابية كالقيام (إرادة التغيير) والايقاظ (بث الوعي) وإرادة الصّلاح (طلب الخير، والحق واللفظة مشحونة بدلالة دينية) ومن الوجهة الصرفية على الضمير المفرد (قام – موقظ –يريد)، فإن جملة الجواب التي تعددت بواسطة العطف مبنية من الوجهة الدلالية على مظاهر سلبية، يمكن تبينها على النحو التالي:

– **ألبسوا** روحه قميص اضطهاد . . . . يردّ جماحه

– **أخمدوا** صوته الإلهي . . . . . **أماتوا** . . .

– **وتوخّوا** طرائق العسف . . . . **وما توخّوا** سماحه

ومن الوجهة الصرفية بنيت جمل الجواب على ضمير الغائب الجمع، على أن المتتبع للأبيات (4–5–6) يتضح له احتداد الأزمة من خلال احتداد درجة التناقض والاصطدام بين «الخطيب» وشعبه.

فإذا كان الخطيب يجود بروحه –وهي جوهر الإنسان– فإن أفراد الشعب يجعلون له من الاضطهاد «قميصا فاتكا شائكا» يثنيه عن غايته، وتقابل لطافة الروح بالاضطهاد والفتك والشوك وهي جميعا من قبيل التجبر وتقابل لذة الفرد الواعي الذي يضحي لفائدة المجتمع بالألم الذي يسلطه المجتمع للقضاء على الفرد.

ويُقابل «الصوت الإلهي» الذي نطق بالحق»، وتتجلى في ثنائية الصداح/ النّواح بالبيت الخامس ذروة المأساة التي بلغها «الخطيب» وهي الدرجة التي يقتل فيها الإحساس أي ينعدم فيها الوجود الإنساني.

ويتوّج الشابي التضاد والاصطدام بين «الخطيب» وشعبه بصورة التعسف والتجبر التي اتصف بها الشعب التونسي وقتئذ. وآل الوضع المتأزم بالشاعر في نهاية الأمر إلى استخلاص العبرة، وقد صاغها الشابي في قالب حكمة عامة صالحة لكل زمان ومكان وإن كانت منبثقة من مكان وزمان معينين:

هكذا المخلصون في كل صوب

رشقات الرّدى إليهم متاحه

بهذه الحكمة العامة ينغلق المقطع الأول من القصيدة، وقد تركز هذا المقطع- كما تبينا عند تشريحنا لألياف النسيج اللغوي – على **اصطدام** بين الخطيب والشعب، غير أن المقطع برمته ينبثق من رؤية الشاعر نفسه فهو نتيجة لتفكيره وتأمله في وضع بلاده، وبنية المقطع الخارجية تؤكد ما نذهب إليه، فقد استهل المقطع الأول بالحديث عن الشابي (لست أبكي لعسف ليل طويل) وانتهى الحديث عنه أيضا.

وبين الحديثين تتنزل مأساة الخطيب في علاقته بشعبه، معنى ذلك أن الشاعر قد وعى الأزمة على صعيد الفكر والإحساس (هكذا المخلصون. . ./ لست أبكي. . .) لا على صعيد المعاناة الفعلية، ذلك أن الشابي أبدع هذه القصيدة وهو لم يتجاوز الخامسة عشرة من عمره أي أنه لم يدخل بعد في مجابهة مظاهر الجمود والموت في شعبه، لقد كان الوعي يتلجلج في صدره ويتبلور شيئا فشيئا من خلال مأساة الآخرين.

وقد تجسد **الوعي** بصفة جلية ومركزة في الحكمة التي صاغها الشابي في البيت السابع، وهي – وإن كانت تتعلق بالخطيب وبغيره من المصلحين – ترتبط ضمنيا بالشاعر، وسيفصح الشابي عن ذلك بكيفية جزئية في المقطع الثاني، بقي لنا أن نتساءل عن وظيفة البيت الثامن في صلب القصيدة.

إن هذا البيت - في تقديرنا - يقوم بوظيفتين متمايزتين: تتمثل الأولى في عملية الربط بين المقطع الأول والمقطع الثاني وهو ما يسميه النقاد العرب القدماء بحسن التخلص إلا أن الشابي يراعي - إلى جانب الربط المعنوي - التناسب الكمي بين المقطعين. فإذا كان البيت الثامن حلقة الوصل بين المقطعين فإن المقطعين متوازيان من حيث الثقل الكمي ولهذا التناسب دلالة معينة سنقف عليها في آخر التحليل.

أما الوظيفة الثانية فتتمثل في تصعيد النفس الشعري الذي بلغ منتهاه في النزول من خلال اقتران «المخلصين في كل صوب» **بالغربة والرّدى**، وقد استند الشاعر إلى استدراك لإحداث هذا الدفع الجديد.

ويشكل البيت الثامن أيضا نقطة تحول في المدلول العام للقصيدة ذلك أن الشاعر يصبح طرفا من أطراف المأساة ويظهر ذلك من خلال البنية الصّرفية في استعماله لضمير المتكلم الجمع (أنا/ تناوبتنا / حمانا) أما الأزمة فتتحول من مجالها الضيق (علاقة الخطيب بشعبه) إلى مجال أوسع يشمل الشعب برمته ويمتد على الخط الزمني (تناوبتنا).

ويأتي استدراك الشاعر - من الوجهة الدلالية- نتيجة لاستمرار المحنة وديمومتها، وانطلاقا من التصعيد الذي أشرنا إليه سلفنا ننتقل من الثنائية الضدية **الخطيب / الشعب** إلى الثنائية التكاملية **الشاعر/ الوطن**، ونتحول من مرارة الهزيمة (ب 4 - 5 - 6 - 7) إلى حرارة **الانتصار** الموعود وتدفق الإرادة المتحفزة.

ب - المقطع الثاني :

استهلّ الشابي المقطع الثاني بتحديد طبيعة العلاقة التي تشدّه إلى وطنه وقد تجلى ذلك في النداء، ومحور النداء هو (الأنا) وجمال تونس تحدد من خلال رؤية الشاعر، وهذا الجمال كامن في موقف الشابي منها في ذاتها أي أنها جميلة بالنسبة إلى الشاعر، وجمالها إحساس باطني يتلجلج في الصدر، ولعلّ ورود عبارة (يا تونس الجميلة) في قالب جملة اعتراضية تتنزل بين طرفي الأنا ومضمون النداء (الشابي المنادي - تونس (المنادى) - مضمون النداء الافصاح عن الحب)) يعزز ما ذهبنا إليه.

وقد حدد الشابي علاقته بوطنه بالحب (في لجّ الهوى قد سبحت أي سباحه) وهو حب عميق يضارع قوة الايمان والاعتناق في الالتزام، وهو حب نابع من المعاناة والتجربة لا من الانفعال البسيط (وإني قد تذوقت مره وقراحه).

ويتحول حب الشابي لوطنه عقيدة لا انصرام لها وإيمانا لا عدول عنه ومبدأ لا رجوع فيه، وفي رحم العقيدة والإيمان والمبدإ المنبثقة كلها من الحب يستقر مفهوم **الالتزام** وتبدأ مأساة الشابي في التشكل والنمو.

وفي انتظار تبلور عقد **الالتزام** بصفة كلية أعد الشابي نفسه **للمجابهة** (لست أنصاع للواحي) **وللتحدي** (ولو مت وقامت على شبابي المناحة)، ويذوب كيانه الذاتي في كيان شعبه (لا أبالي وإن أريقت دمائي) تأكيدا لمبدأ الانتماء الحقيقي وبعثا للحياة الحقيقية في وجود الشعب الميّت، وقد اختار الشابي أن يضحي بنفسه عشقا لبلاده، وقديما ضحّى بعض الشعراء هياما بالمرأة فكيف لا يجوز أن يضحّي المرء بنفسه في سبيل وطنه؟

غير أن الشابي، وإن اشترك مع بعض الشعراء في العشق والمصير، يتميّز عنهم بطبيعة عشقه ومضمونه :

لا أبالي وإن أريقت دمائي

فدماء العشاق دوما مباحه

ويتأكد إيمان الشابي بالموقف الملتزم الذي اعتنقه في اعتماده على الزمن لإبراز إخلاصه، فإخلاصه رهين المستقبل إلا أن ما يكنّه الشاعر من صدق في الحب (صادق الحب) ومن «ولاء» و «سجاحة» كفيل باختراق الزمن الطويل وبلورة الحقيقة التي ينطوي عليها قلب الشابي.

ويجسّد (البيت 13) من الوجهة الدّلالية العامة اعتناق الشاعر لمبدإ الالتزام بقضيّة وطنه عن اختيار ووعي ورؤية وهو اعتناق يتّخذ من المستقبل مجالا ومن القضية الوطنية التي تمسّ شعبه موضوعا.

إن هذا البيت يوقفنا على بذرة الالتزام وهي تتهيأ لمعانقة الحياة الفاعلة، وهي بذرة ستنمو في الزمن المستقبلي الممتدّ (وبطول المدى) وسترعرع في ضمير اللّيالي، وللفظة (الليالي) دلالة دقيقة في سياق البيت فهي تحيل على الخفاء والتستّر، بما فيهما من ظلمة، ويصوّر ذلك ما كان يختلج في نفس الشاعر من عناصر الالتزام التي آمن بها في الخفاء أي في علاقته بذاته كما يصوّر طبيعة الرسالة التي سيضطلع بها في مستقبل الأيّام.

إنه الالتزام ضارب في العمق، منبثق عن الذات المتأصلة في وجودها والمحدّدة لهويتها وهو التزام يتحفز للظهور (تريك اللّيالي..) إلا أن الزمن لم يحن بعدُ لظهوره.

ووراء التحدي الذي يتضمنه (البيت 13) يكمن الشابي الانسان الملتزم أولا ثم الشابي الشاعر ثانيا ذلك أن هذا البيت يشكّل في نظنا ميثاق الالتزام الذي ربط به الشاعر نفسه عن محض اختيار واقتناع، ويتضمن هذا الميثاق الذي كتبه الشابي على نفسه ثلاثة أسس :

- الأس الأول يرتكز على تحديد طبيعة العلاقة التي تشد الشاعر إلى وطنه إنّها علاقة حب وهو حب يتخلص من الابعاد الذاتية الأنانية ليعانق الذات الكبرى ذات الشعب والأمة، وضمنيا يعتبر هذا الحب الملتزم ردا على أنماط الحب الأخرى التي عرفها الشعر العربي.
- الأس الثاني يقوم على مبدإ الانتماء (الولاء) وهو مبدا يستمد قوته من فكرة الولاء للقبيلة ولكنه يتجاوز القبيلة لأنه يتعلق بمفهوم الشعب والوطن.
- الأس الثالث يقوم على مبدا الصدق والإخلاص وهذا المبدأ لصيق بوظيفة الشعر كما يراها الشاعر في إطار مقولة الالتزام، ومحيل على المعاناة والتجربة الحقيقية.

ذلك هو **الميثاق** الذي كتبه الشابي على نفسه وهو لم يتجاوز الخامسة عشرة من عمره، وهو ميثاق ينطلق من الحاضر ويراهن على المستقبل (وبطول المدى...).

وينغلق المقطع **الثاني** بالبيتين الأخيرين (14- 15) على نفسه لتنفتح القصيدة برمتها - من حيث هي كتلة نصية واحدة - على عالم الواقع المعيش والالتزام المنشود، ونخرج مع الشاعر من علاقته بتونس كما يتصوّرها ويعشقها (الجميلة) إلى علاقته بها كما هي موجودة وماثلة في الواقع البئيس، وتتحدد عناصر الواقع في ذهن الشاعر : عصر مظلم ومجد ضائع وحياة مفقودة إلا أن وظيفة الشاعر الملتزم لا تقف عند الوصف والرؤية، إنّها تتجاوز ذلك إلى كشف الحقيقة الملتبسة بمظاهر الضّلالة والنور الذي تكتنفه أشلاء الظلام (إنّ ذا عصر **ظلمة** غير أني من وراء **الظلام** شمت صباحه)، إلى استشفاف ما تتضمنه اللّيالي بالقوة.

وتجسد النظرة المستقبلية في البيت الأخير (سترد الحياة يوما وشاحه) اختراق الشاعر ببصيرته للواقع الموصوف وتجاوزه لحركة التاريخ الآنية، وننتقل مع الشاعر من الرؤية إلى الرؤيا، ومن الوصف إلى الكشف، ومن الواقع الميت إلى الحياة المتحفزة للانبثاق، تلك الحياة التي آمن بها الشابي كانت مفتتح أغنية لم ينهها ولا نهاية لها ما دامت على الأرض حياة، لأنها قضية الانسان، بل تشكل وجوده الذي يتحتّم عليه أن يثبته حتى يصبح ذا معنى وذا هوية.

وقد تجسدت مظاهر اختراق الشاعر للواقع المظلم (إن ذا عصر ظلمة) ولستار الزمن الكثيف في فعلين وردا في صيغة المضارع (...تريكْ الليالي...)(... سترد الحياة يوما وشاحه).

وهذه الحركة المستقبلية هي التي توقفنا على ظاهرة الكشف (من وراء الظلام شمت صباحه) (2) وهي التي تبلور وظيفة الشاعر في إطار مقولة الالتزام، فلا تتعلق وظيفته بالوصف الشعري لما يعيشه من وقائع، ولما يحيط به من مشاهد، إنما تكمن وظيفته في النفاذ إلى حقائق الوجود والسعي إلى تغيير ما فيه من زيف وتشويه وظلم.

ويتجلى إيمان الشابي برؤيته الالتزامية في مدى اقتناعه بقرب الانتصار وحتميته، ويبدو ذلك خاصة في

دخول حرف السين على الفعل المضارع (سترد) للدلالة على المستقبل القريب، ثم يقرن الشاعر الحركة المستقبلية بمعنى الحتمية عند إدراجه لكلمة «يوما» في سياق البيت الاخير(15).

***

ولنا أن ننظر الآن في هذه القصيدة باعتبارها تمثل كلية (Une Totalité) لقد استهل الشاعر نص قصيدته بقطع الصلة بينه وبين المنظور الشعري العربي القديم :

(1) لست أبكي لعسف ليل طويل

أو لربع غدا العفاء مراحه

وأنهاه بالإلتحام بشعبه والانغراس في كيانه وهو الانتماء في اعمق صوره (. . . مجد شعبي. . .)

(15) ضيّع الدهر مجد شعبي ولكن

سترد الحياة يوما وشاحه

من ناحية أخرى بدأت القصيدة بالبكاء (انما عبرتي. . .) والمصيبة (. . . لخطب ثقيل. . .) والعجز (. . . ولم نجد من أزاحه) وانتهت بالفعل والارادة (سترد) وهي إرادة مدارها الوجود (سترد الحياة) كما أن القصيدة بدأت بالليل الطويل (. . . لعسف ليل طويل) وما يوحي به من قبح وظلم وسواد وعناء، وانتهت بصباح مستقبلي وشاحه الحياة (. . . من وراء الظلام شمت صباحه).

واستهلّت القصيدة أيضا بالحيث عن الأنا المنفصل (لست ابكي. . .) وانتهت بكيان الشعب التونسي باعتباره كلا (. . .شعبي. . .)، وكيان الشاعر جزء لا يتجزأ من ذلك الكل.

بهذا النحو تكون الأبعاد الدلالية للحركة الثانية نقضا وتجاوزا لأبعاد الحركة الأولى.

أما من حيث البنية الخارجية فقد ذكرنا في مستهل القراءة أن القصيدة تخضع لبنية ثنائية، في المقطع الأول شكّل طرفيها **الخطيب والشعب** وفي المقطع الثاني شكلّ طرفيها **الشاعر وتونس**، وهذا التوزيع الكمي لمقاطع القصيدة يجرنا إلى التساؤل عن قيمته الشكلية الجمالية وعن وظيفة الدلالية في صلب الحدث الشعري.

لقد لاحظنا آنفا أن هندسة القصيدة قائمة على مقطعين متعادلين كميا فالمقطع الأول يتركب من سبعة أبيات والمقطع الثاني كذلك أما البيت (رقم 8) فقد تبينا أنه لا ينتمي إلى المقطع الأول ولا إلى الثاني إنما تتجسد وظيفته المميزة في عملية الربط بين المقطعين من الناحية الشكلية وقد تم الربط بواسطة الاستدراك (غير أنا)، ومن الناحية الدلالية تتجسد وظيفته في استيعاب حركة النفس التصعيدية (3) لدى الذات المبدعة ودفع النفس الشعري إلى منتهاه.

ومن الوجهة المضمونية الصرف ينغلق المقطع الأول على نفسه **بالحكمة** التي توّج بها في البيت السابع، وقد قامت الحكمة بوظيفتين أيضا: تتويج الحركة الأولى التي انتهت بالتعسف والقهر والتعذيب و«الردى» إن ذا نظرنا إليها من زاوية الشعب، وبالصلاح والقداسة والتضحية إذا نظرنا إليها من زاوية الخطيب. والوظيفة الثانية هي الايذان بميلاد الحركة الثانية التي سيكون لها من أنا الشاعر محور، وقد تجسّد هذا الايذان في كلمة «المخلصين» التي يمكن أن نعتبرها مؤشرا يحيل - على أن الشابي هو ضمنيا من أولئك المخلصين. لذلك يكون من المنتظر أن يحدد الشابي طبيعة العلاقة التي تشده إلى وطنه، وهذا بالتحديد ما يقف عليه الناظر في مستهل المقطع الثاني :

(9) أنا يا تونس الجميلة في لجّ

الهوى قد سبحت أي سباحه

ثم يؤكد على ذلك في البيت العاشر بقوله «شِرعتي حبك العميق. . .»

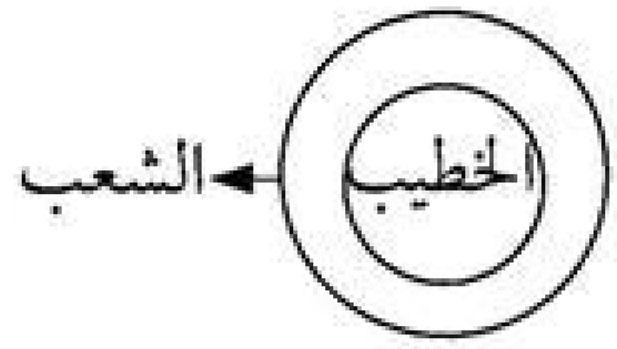
فإذا سلّمنا بذلك تبينّا أنّ القصيدة بمقطعيها خاضعة لمبدإ «التناسب الكمي» ونقصد به أن الشاعر راعى في توزيعه للأبيات - بصفة واعية أو لا واعية - مبدأ التعادل بين كفتي القصيدة، وفي هذا السياق لا بد أن نشير إلى أن الشابي قد أضاف إلى المقطع الثاني البيت (رقم 11) والبيت (رقم 13) وقد اثبت الأستاذ توفيق بكار ذلك في

الحوليات (4) وأفادنا بذلك إفادة كبيرة هي ثمرة الدقة العلمية والتحري في تحقيق النصوص (5)، فقد ورد النص الأول للقصيدة - في مصنف الأدب التونسي في القرن الرابع عشر لزين العابدين السنوسي (6) - محتويا فقط على ثلاثة عشرة بيتا، أما في الديوان فقد ورد متضمنا لخمسة عشر بيتا. معنى ذلك أن الشابي عند استنساخه لديوانه بنفسه سنة 1934، استعدادا لطبعه، أعاد النظر في القصيدة، فما الذي اكتشفه الشاعر عندما عاد مرة ثانية إلى القصيدة؟ وما هي الوظيفة البنيوية والدلالية التي يحققها البيتان المزيدان في صلب القصيدة؟

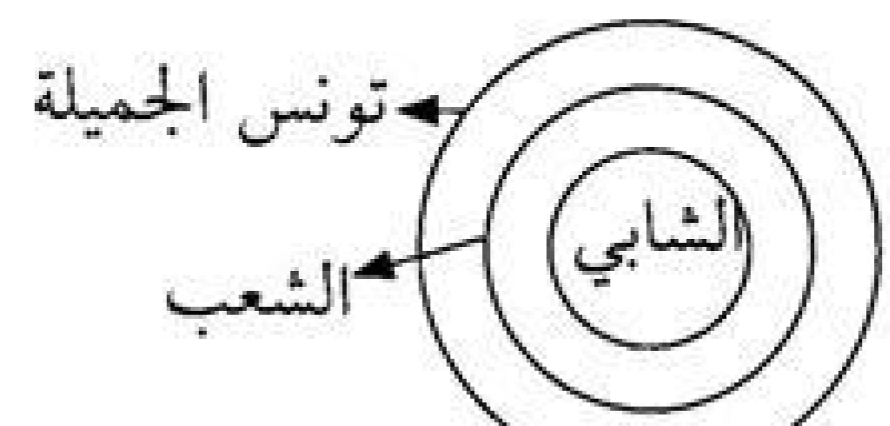
لقد تبين الشابي بحدسه الشعري الذي تبلور سنة أربع وثلاثين وتسعمائة وألف - أن القصيدة التي أبدعها في 2 جوان 1925 كانت مختلة البنية وأن اختلال البنية كان مصدره الأساسي فقدان التناسب الكمي بين المقطعين (المقطع الأول = 7 أبيات، المقطع الثاني = 5 أبيات) لذلك كانت الزيادة، تلافيا لاختلال البنية، مركزة على المقطع الثاني.

إنّ إضافة (البيت 11 و13) إذن تجعل القصيدة مستوية من حيث البنية منسجمة من حيث هندسة أبياتها، وهذا الأمر يعتبر طريفا من وجهة نظر بنائية لان الشاعر - لو أبقى على القصيدة كما أبدعها سنة 1925 - لكانت - بنيويا- أثرا مختلا أو على الأقل غير مكتملة البناء (7). من وجهة نظر أخرى يشكل المقطعان كما وردا في الديوان تناظرا وتوازنا بين **عالم الخطيب** في علاقته بالشعب (الخطيب/ الشعب) **وعالم الشابي** في علاقته بتونس (الشابي / تونس) وهذا المظهر يدعم منزع الإسقاط (PROJECTION) الذي ذهب إليه عبد السلام المسدي (8). إلا أن التوازن الكمي بين المقطعين الذي يوحي بالتماثل بين وضعي الخطيب والشاعر يخفي في طياته تغايرا يمكن أن نعتبره تجاوزا، فإذا كانت نهاية الخطيب الموت (أماتوا صداحه ونواحه) والردى (رشقات الردى إليهم متاحه) فإن (المقطع 2) برمته مبني على الصمود والايمان والتحدي والاعتقاد العميق في حتمية النصر (سترد الحياة يوما وشاحه)، ويمكن أن نتبين ذلك في الرسم التالي :

المقطع الأول : الشعب



المقطع الثاني :



بهذا النحو يكون الوضع الثاني امتدادا للوضع الأول ونقضا له في الآن نفسه ونشير في هذا السياق - رفعا لكل التباس - إلى أنّ الوضع الذي نزّل فيه الشاعر نفسه مبني على التصور والتأمل أي هو مشروع الشاعر الملتزم في مستقبل الأيام.

فالملاحظ من خلال الرسم أن الشابي قد تجاوز حيز الرؤية لدى الخطيب انطلاقا من اختراقه لمجال الشعب المظلم، نحو اكتناه **الوطن** الجميل، وهذا الدفع المتدفق للإرادة هو الذي ينزل المقطع الثاني منزلة مركز الثقل في القصيدة برمتها.

وتأتي إضافة الشاعر (للبيتين 11 و13) سدا للنقص الذي كان يشعر به عندما قارن بين وضعه المتصور ووضع الخطيب الواقعي في علاقته بشعبه، معنى ذلك أن الشاعر عند إبداعه للقصيدة (سنة 1925) لم تتغلغل بعد مبادئ الالتزام في ذهنه وضميره، أو لم يتسنّ للشاعر الإفصاح عما يضطرب في أعماق ذاته، كان من الضروري إذن أن ننتظر تسع سنوات لتكتمل الرؤية بصفة نهائية وتبرز معالمها بضرب من التركيز غريب، وبإدخال الشابي (للبيتين 11 - 13) سنة 1934 ضمن القصيدة التي ألفت سنة 1925 يختلط الالتزام تصوّرا ووعيا عميقا وفكرة مجرّدة بالالتزام بالفعل، ويمكن أن

نتساءل في هذا السياق ما الذي دفع الشابي إلى إضافة البيتين من الوجهة المضمونية؟

يقول الشابي في البيت 11 :

لست أنصاع للّواحي ولو مت وقامت على شبابي المناحه

ويأتي هذا البيت بعد أن أكد الشاعر حبه العميق (لتونس الجميلة) وهو الأس المتين الذي سيبني عليه صرح التزامه، وتأكيد الشابي على حبه لوطنه يظل في هذا السياق رهين الملفوظ الشعري لا محالة، وفي هذا الحيز المعنوي بالذات يدخل الشاعر (البيت 11) الذي يؤكد تجسّد حبه لوطنه في التجربة الواقعية المعيشة ويختلط حينئذ **الإيمان بالمعاناة والقول بالفعل**.

وفي هذا البيت بالتحديد نقف على عنصرين دلاليين مميزين يحيلان على تجربة الشاعر الواقعية في علاقته بشعبه :

- أولهما ورود كلمة **اللّواحي** معرفة أي أن الشابي يحيل - من خلالها - على الأعداء واللائمين الذين وقفوا في وجهه وحاولوا صده عن أداء رسالته وإتمامها، والأشعار التي أبدعها الشابي في السنوات الأخيرة من عمره تصور بعمق استفحال العداء وإصرار الشاعر على الصمود والثبات.

- وثانيهما فعل «مت» (ولو مت...) وكلمة «شبابي» في سياق العجز، فكأننا بالشاعر يتكهن بموته وانطفاء شبابه ولكن ذلك لا يفل في إرادته بل لا يزيدها إلا قوة واندفاعا (ولو مت وقامت على شبابي المناحه)، ويجسّد البيت بصيغته المدوّرة ركائز حياة الشاعر في اتجاه خطي منطلقه الحياة وآخره الموت :

الشاعر← الصمود ←اللواحي←موت الشباب←**المناحه**

الحياة ←——→ ≠ ←——→ **الموت**

وهيمنة صورة الموت على الشاعر بهذا النحو ترجع - حسب تقديرنا - إلى الفترة التي أضاف فيها الشاعر (البيتين 11 و13) وهي كما نعلم فترة مرض تعكرت فيها صحة الشابي كثيرا واحتد فيها عداء الشعب له بيد أنه ظل مصرا على ما آمن به من قبل ملحا على الثبات (9).

أما (البيت 12) :

لا أبالي وإن أريقت دمائي
فدماء العشاق دوما مباحه

فقد ورد في النص الأول ضمن كتاب «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر» لزين العابدين السنوسي مباشرة بعد (البيت 10) وهو في علاقة متينة من الوجهة الدلالية بمعنى الحب العميق وصورة العاشق الشهيد. وإذا كان البيت (10) تصويرا لمحبة الشابي لوطنه فإن البيت الموالي له أي الثاني عشر مراهنة على تأكيده وإقدام على إثباته.

وبإدخال الشاعر (للبيت 11) بين (البيتين 10 و12) تتغير دلالة البيت المضاف وبالتالي وظيفته، ذلك أن (البيت 12) يصبح إدانة **للشعب** الذي أراق دماء «نبيه» وإذا كان الموت في النص الأول للقصيدة **مراهنة** غايتها تأكيد **الإيمان** فإن الموت في النص الثاني **واقع** يعيشه الشاعر ويمزق كيانه، بيد أن إيمان الشابي ظل أكبر من الخيبة، وحياته أسمى من موته، وحبه لوطنه أعظم من حقد شعبه عليه.

لذلك كانت روحه لا تفي بما يعتلج في أعماقه من معاني **التضحية والفداء**، وتبعا لكل ذلك تنزاح الدلالة الزمنية في (البيت 13) عن سياقها الأول، فقد رأينا آنفا أنها تحيل على **المستقبل** الذي يلي اللحظة الراهنة (2 جوان 1925) وهي لحظة الإبداع، أما في سياقها الجديد فهي تحيل على ما بعد سنة 1934 أي على ما بعد الموت :

(13) وبطول المدى تريك الليالي
صادق الحب والولا وسجاحه

لقد أسلم الشاعر شعبه إلى الزمن الطويل ليفهمه رسالة الالتزام المقدسة رسالة الحب والولاء والسجاحة بعد أن تيقن أن السنوات التسع - الفاصلة بين نص القصيدة الأول ونصها الثاني - لم تسعفه باستيعابها وفقهها.

ويشكل (البيت 13) الذي توقفنا عنده بشيء من التعمق في التفكيك والاستنطاق عند مقاربتنا للتحليل الجزئي - عصارة ما كان يضطرب في قرارة نفسه من وعي حاد بالوضع المتأزم الذي كانت بلاده تعاني منه، ومن إيمان صادق تدفعه إرادة جيّاشة لو استجاب لها شعبه لغيرت ما به في سنين معدودات.

إن ما اضطرب في نفس الشاعر سنة 1925 ولم يتسنّ له بلورته وقتئذ أفصح عنه سنة 1934 بعد أن استقامت له تمام الاستقامة الوسائل التعبيرية الشعرية وتبلورت في ذهنه وضميره أبعاد الالتزام قولا وفعلا، مبادئ وسلوكا، وسيلة وغاية... ولهذا السّبب ذهبنا إلى أن المقطع الثاني يطابق المقطع الأول كميا ودلاليا ويتجاوزه في آن واحد.

وفي هذا المجال بالتحديد ندرج تغيير الشابي لعنوان القصيدة، فقد حملت القصيدة سنة 1925 عنوان **«الصوت الكئيب»** ثم أثبتها الشاعر في ديوانه بعنوان **«تونس الجميلة»**، وبين العنوان الأول والعنوان الثاني ما بين الشابي في سن الخامسة عشرة والشابي في سن الخامسة والعشرين أي ما بين **الالتزام** بذرة تتحفز لمعانقة الحياة الحق **والالتزام** معاناة متغلغلة في أعماق الذات.

ويعكس «الصوت الكئيب» تجسّد الوعي في كيان الذات الشاعرة وانحباسه في الصوت الذي يختنق كآبة ولكن هل للشاعر غير الكلمة يبثها شجونه ويحملها همومه؟

وتبدو قضية الشاعر من خلال العنوان متعلقة **بالوعي** لأن الكآبة ليست الا نتيجة له، فهو إذن وعي أفضى بالشابي إلى إحساس مر بمأساة شعبه ووطنه ومن خلال كل ذلك بمأساته.

ويستوعب «الصوت» كل تلك الأبعاد ليضطلع بمهمة التبليغ والإفصاح.

وإذا كان مركز الثّقل في «الصوت الكئيب» هو ذات المبدع فإن مركز الثقل في «تونس الجميلة» هو ذات **الوطن**، وإذا كان العنوان الأول يحيل على التطابق بين (المقطع1) (والمقطع 2) - وهنا تصح عملية الاسقاط (10) فإن العنوان الثاني يحيل على التغاير والتمايز أكثر مما يحيل على التطابق.

وبتغيير العنوان صحّح الشابي **مسار** القصيدة برمتها ورجح كفة (المقطع 2) على المقطع الأول فاستوى خلق القصيدة كأحسن ما يكون الخلق (11).

إن عنوان «تونس الجميلة» - كما أثبتنا آنفا في بداية التحليل الجزئي - يجسد درجة قصوى من ذوبان الذات الفردية في كيان الوطن، وأي وطن؟ إنه تونس كما يتصورها لا كما يعيشها، كما يحسّ بها في أعماق ذاته وبصيرته لا كما يراها ببصره في واقعها البئيس.

وما كا لـ «تونس الجميلة» أن تتوج هذه القصيدة إلا في مرحلة ينصهر فيها كيان الشاعر وكيان وطنه في أتون واحد، وقد يبدو للقارئ أن هناك تقابلا بين ما قررناه في بداية القراءة وما أثبتناه الآن، بيد أن الحقيقة تتجلى لنا خلاف ذلك اذا قمنا بالمقارنة بين السياقين.

إن تونس الجميلة في مفتتح المقطع الثاني تمثل بداية الالتزام لأن تحديد الشابي لعلاقته بها يجسد مفهوم الانتماء الواعي، أما «تونس الجميلة» في عنوان القصيدة فهي نهاية مسيرة الالتزام المضنية التي حملت شاعر الحياة الانسانية - عبر خطوات السنوات التسع (1925 - 1934) - إلى سرير الموت بل إلى معبد الخلود، بهذا النحو من الطرافة تختلط البداية بالنهاية في هذه القصيدة ويمتزج شاعر الحب بشاعر الإرادة، ويتداخل النص القديم والنص الجديد، ومن خلال كل ذلك تلتحم نواة الفكرة بمنتهاها، تلك الفكرة التي انبثق عنها «صوت» الشاعر «الكئيب» ليستقر على الطرف المشرق والخالد في الوجود إنه جمال الوطن.

وكل ذلك يقودنا إلى القول بأن هذا النص الشعري يشهد ببداية العبقرية عند الشابي وبتبلورها واستوائها في آن واحد من خلال اللمسات البارعة التي أدخلها على القصيدة فخلقها خلقا جديدا، كما أن القصيدة تبرهن عن مظاهر النمو فكرا وتعبيرا عنده (12).

أما أهم خصائص البنية الصوتية والعروضية - في القصيدة - فقد وقف عليها عبد السلام المسدي في مقاربته للقصيدة (13) واختزلها في العناصر التالية :

أ - «رجع الروي على الحشو» مثلا : الروح / الجماح»

ب - (رجع الحشو على الحشو بضرب من التناغم المتداعي)» مثلا : العسف/ الربع/ العفاء»

ت - (رجع الحشو على الحشو بضرب من التقفية الداخلية)» مثلا : ليل / طويل»

كما اكتشف أن كل هذه العناصر تستقطبها «**ظاهرة الاسترجاع**» التي قامت عليها القصيدة برمتها، بيد إنه كان من المفيد أن يُربط «**الاسترجاع**» بوظيفته الدلالية والنفسية في صلب النص الشعري، فليس الاسترجاع إلا البعد الايقاعي والنغمي والصوتي لـ«صوت» الشاعر المفعم بالكآبة، وهو صوت حبيس الذات، ينبثق عنها ويرجع إليها في آن واحد، لأنه صوت يبحث عن الإفصاح والإفلات من حدود الذات الضيقة، وهذه الحالة النفسية، التي يجسدها عنوان القصيدة الأول، زالت الإحالة عليها بزوال العنوان، لكن بنية القصيدة الإيقاعية ظلت محافظة عليها لأنها تشكل -من النص- عموده الفقري ونواة خلقه.

أما إذا نظرنا إلى هذه القصيدة، من حيث هي تمثّل عنصرا من عناصر البنية العامة أي البنية الاجتماعية بكل مشاغلها وأبعادها السياسية والثقافية والحضارية، فستتبين - بدون عناء - مظاهر **التماثل والتفاعل** في صور الصراع بين الخطيب وشعبه وكذلك صور الصراع بين الشاعر واللواحي من جهة، وما تميزت به تلك الفترة من اصطدام بين القوى المتضادة من جهة أخرى.

فعلى الصعيد الثقافي نقف على الصراع العنيف بيت الاتجاه التجديدي والاتجاه التقليدي في الأدب، وما الحملة العنيفة التي شنتها الصحافة على الشابي إثر ظهور «الخيال الشعري عند العرب» إلا شاهد على المناخ الثقافي السلفي الذي كان سائدا في تلك الحقبة التاريخية المحددة (14).

أما من الناحية السياسية فقد تجسّد الصراع بين المستعمر الفرنسي والشعب التونسي، وقد احتلت هذه الثنائية في شعر الشابي مركز الثقل إذ عنها تفجر وعي الشابي - واستيعابه للواقع والوجود - وعن وعيه انبثق التزامه الوطني والانساني العنيف، وتجسد الاصطدام حضاريا بين الدول الغربية المتقدمة والدول العربية المتخلفة والرافضة لمظاهر التغيير وأسباب النهوض. إن الشابي كمبدع والنص كمبدع لا يخرجان عن هذا السياق العام الذي يمثل كتلة تاريخية بالمعنى الاجتماعي للعبارة. إلا أن الشاعر حاول أن يكون عنصرا بانيا في تلك الكتلة لا عنصر بناء، لذلك سعى جاهدا إلى تهديم تلك الكتلة وتكسير قيودها المختلفة بحثا عن الحياة الموشحة بالإرادة وعن الغد الذي يسترد فيه ذاته كما ينبغي لها أن تكون لا كما يريد لها المستعمر أن تكون.

ويمكن أن نستخلص من قراءتنا لهذا النص الشعري جملة من الاستنتاجات العامة نوجزها في النقاط الآتية:

1 - إن النص الأدبي الشعري يتحدد - في المقام الأول - بنسيجه اللغوي وهذا النسيج اللغوي يخضع لنمطين من البنى : بنية داخلية تتفاعل فيها أنظمة اللغة - وخاصة النظام النحوي والصرفي والأسلوبي والصوتي - تفاعلا معقدا، على المحلل أن يقف على كيفية اشتغاله، وبنية خارجية تحتضن الأجراء المتفاعلة في ما بينها. وكما أن الوحدات الصغرى في النص الشعري تؤدي دلالة مّا تقوم البنية الخارجية بتأدية وظيفة دلالية تتجاوز الخطاب الأدبي نفسه لتلتحم بنواة الفكرة المكونة للقصيدة.

2 - يثبت تداخل السجل الشعري القديم والسجل الجديد في لغة النص تارجح الشابي وقتئذ بين التقليد والتجديد فيكون النص بهذا النحو ممثلا لمرحلة فاصلة بين **التقليد** الصرف، وهو ما عرفه الشاعر في تجاربه الاولى التي لا يتضمنها الديوان، **والتجديد** الخالص الذي تبلورت خصائصه في مرحلة النضج.

3 - إن المنطلق المضموني يتعلق بالجنس الشعري الذي أفرغت فيه القصيدة أو بما يطلق عليه حديثا (المقصديّة)، وكل قراءة لا تأخذ بعين الاعتبار مفهوم «الجنس الشعري» تظل قاصرة عن استكناه أبعاد الخطاب القصوى وفهم الآليات الأسلوبية التي يوظفها الشاعر -في ذلك السياق - للتعبير عن مقاصده.

4 - لقد تبدّى لنا من خلال التحليل أن جدلية الأنا والآخر تجسّد صراعا مريرا ومستميتا بين «أنا» الشاعر الواعي بوجوده ودوره باعتباره مثقفا واعيا بانتمائه الوطني والحضاري ومؤمنا أشد الايمان بحتمية تغيير الواقع المتردي وخلق واقع جديد تتحقق فيه الحرية وتستوي فيه الذات الجماعية أي ذات الشعب كأحسن ما يكون الاستواء - وبين الآخر الذي يظهر في صورته الأولى سلبيا بل مهددا للكيان والحياة الكريمة التي تليق بالانسان، وقد تجسد الآخر ضمن هذا السياق في الشعب الغبي أولا ثم في المستعمر المستبد ثانيا، وكلاهما كان يمثل ساحة للصراع من خلال شراسة المواجهة وحدّة المجابهة. في هذا السياق من الصراع بين طرفي الجدلية يتحقق «أنا» الشاعر في الآخر من خلال الدور المبدئي والواعي الذي يقوم به ومدى صبره ومعاناته في القيام بذلك الدور واعتناق ذلك المبدإ بصرف النظر عن النتيجة النهائية التي يفضي إليها ذلك الدور لأن قيمة «الالتزام» تكمن في الفعل الذي يقوم به لا في النتيجة المترتبة عليه.

أما الصورة الثانية التي يظهر فيها الآخر فهي ذات أبعاد إيجابية تساهم بكيفية بينة في تشكيل «الأنا» تشكيلا مستويا ومتوازيا، وقد تجسدت في الصورة المثالية والمشرقة التي وهبها الشابي لوطنه الذي جعله يختزل الجمال مطلقا : جمال الأرض وجمال المرأة وجمال الحياة الكريمة وجمال القيم الانسانية الخالدة. في هذا السياق يلتحم الأنا بالآخر من خلال الالتزام وتسقط الفوارق بين الذاتي والموضوعي سقوطا حرا في أفق الأمل المشرق الذي ظل عالقا بإرادة الشاعر حتى اخريات أيامه. وإذا أردنا تبين البداية في تجربة الالتزام عند الشابي ونهايتها فإن المقارنة بين قصيدة «تونس الجميلة» (1925) وقصيدة «نشيد الجبار» (1934) تجسد لنا تحول «الصوت» الكئيب إلى «نشيد» مدوّ. من الصوت الخافت إلى النشيد المدوي، ومن الكآبة المريرة إلى التمرد الجارف، ذاك هو الخط البياني لظاهرة الالتزام في شعر الشابي.

5 - انطلاقا من النتائج التي وقفنا عليها - من خلال الاستفادة مما نصّ عليه الأستاذ توفيق بكار من إضافات وتغيير في النص الأصلي - يتحتّم إعادة نشر ديوان «أغاني الحياة» وإخراجه في طبعة علمية تثبت فيها كل مظاهر الاضافة والتنقيح والحذف التي أجراها الشابي عند نسخ ديوانه قبل وفاته بزمن قليل. وهي دعوة نادى بها الأستاذ توفيق بكار منذ أربعين سنة (15)، صيانة للحقيقة العلمية ومساهمة منه في ارساء قواعد صحيحة لفهم شعر الشابي حق الفهم، ولكنها كانت صيحة في واد ونفخة في رماد. وبعدُ إن النص الشعري يظل دوما مفتوحا للقراءة وانفتاحه إثبات لحياته المستمرة وشاهد على ثرائه وخلود مبدعه.

الهوامش والإحالات

**) حول مفهوم الإلتزام يمكن النظر في المؤلفات التالية :
- jean paul sartre , qu'est ce que la littérture, ed gallimard,paris, 1948
- jean paul sartre, situations, ed gallimard, paris, 1948
- Jean cocteau, essai de critique indirecte, ed, bernard Grasset, paris, 1972.
- Encyclopedie Larausse (Engagement).

- Encyclopedie Universalis, t,2.

1) يشير الأستاذ توفيق بكار في مقاله: «مشاركة في دراسة أبي القاسم الشابي» إلى أن هذه القصيدة كانت تحمل في البداية عنوان « الصوت الكئيب» وقد نشرت بهذا العنوان أولا ثم غير الشاعر العنوان ووضع عوضه «تونس الجميلة»، وتبين الأستاذ توفيق بكار أن الشابي زاد على نص القصيدة الأول (11) و (13).

أنظر: حوليات الجامعة التونسية - العدد 2 سنة 1965-ص: 169

2) يقال شم الخبر اي أدرك طرفة وشم الأمر أي اختبره. المعجم ص 351

3) لقد أشار، عبد السلام المسدي في «قراءاته» إلى ظاهرة التصعيد، انظر قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون ط، الشركة التونسية للتوزيع - تونس 1981 - ص : 58

4) حوليات الجامعة التونسية - العدد : 2 - 1965

5) لم نطلع على مقال أستاذنا توفيق بكار إلا بعد أن أتينا على التحليل التفصيلي للقصيدة

6) زين العابدين السنوسي، الأدب التونسي في القرن الراع عشر، ص : 248

7) هذا يؤكد لنا أن ميلاد هذه القصيدة كان نتيجة فيض شعري جاءت به قريحة الشابي دفعة واحدة وهو ما ذكره زين العابدين السنوسي عن طريقة الشابي في إبداعه يقول : «... لم يكن (الشابي) يستنزل الشعر ولكنه كان يفيض عليه مهاجمة تمنعه الراحة والنوم فيصوغ القصيدة بيتا بيتا ويتهجى كل واحدة بمفردها في ليله وظلامه الدامس ولا تفارقه تلك الحال حتى يستفرغ ما جاش بضميره شعرا محكما ثم ينام مطمئنا، وربما طاش عنه الشطر فلا يرضى أن يعوضه أبدا، وتبقى القصيدة بتراء في جيبه يقرؤها علينا بتراء لا يجسر على ترقيعها أبدا إلى أن يتذكرها ولو بعد اشهر فيقصها وينسخها في كناشه» - نقلا عن هامش ص : 13 من المقدمة التي وضعها محمد الأمين الشابي للديوان - ط، الدار التونسية للنشر - 1970)

8) عبد السلام المسدي، قراءات، ط، 1981، ص 57

9) في هذا السياق الزمني والتاريخي تتنزل قصيدة الشابي الهمزية «نشيد الجبار» وقد استهلها بقوله :

(الكامل) سأعيش رغم الداء والأعداء كالنسر فوق القمة الشماء

أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، الأعمال الكاملة، الدار التونسية للنشر 1984، ص 252 - 254.

10) قراءات - ط 1981 - ص : 57

11) من الغريب أن الشابي - حسب الأستاذ توفيق بكار - لم يدرج هذه القصيدة ضمن القصائد التي انتقاها بنفسه وعددها 83 قصيدة ومقطوعة، وقد أضافها الأستاذ محمد الأمين الشابي ضمن قصائد أخرى فيما بعد إلى الديوان، مع العلم أن الشابي راجعها ونقحها بنفسه، انظر حوليات الجامعة التونسية/ 2 - 1965 - ص : 164.

12) يؤمن الأستاذ توفيق بكار بأن الشابي مر بمراحل تطور في انتاجه الشعري المبكر ويرفض قضية العبقرية الناضجة التي يذهب إليها الحليوي والسنوسي (حوليات الجامعة التونسية / عدد 2/ 1965، ص : 150) ونحن إذ نشاطره هذا الرأي- نرى أن مظاهر التطوّر لاتخلو منها قصائد الشابي التي تجسّد عبقريته الشعرية والفكرية ولا يتسنى لنا الوقوف على ذلك إلا بالاستنطاق العلمي الدقيق للنص ومعاناة تجربة الشاعر من جديد.

13) قراءات - ط، 1981 - ص : 58

14) مقدمة الديوان - ط، 1970 - ص : 13

15) حوليات الجامعة التونسية / 2 - سنة 1965 - ص 164.

«الدعابة الجادّة»
في أدب عليّ الدوعاجي القصصيّ

مصطفى الكيلاني (*)

1 - مدخل إلى الموضوع :

ثمّة رغبة مّا تدفع الباحث أحيانا إلى استعادة بعض من الجذور الأولى في تاريخ جنس أدبيّ بعينه، كأن تقول القصة القصيرة في تونس، وتحديدا قصص عليّ الدوعاجي (1) الذي اعتبره كل من توفيق بكار وعزّ الدّين المدنيّ أبا القصة القصيرة التونسيّة دون منازع. إلاّ أنّ استعادتنا لهذا «الأصل» إذا جازت العبارة، لا يتنزّل ضمن قصد بحثيّ يُراد به المبالغة في إجلال هذا الاسم المبدع حدّ تقديس نصّه. وإنما الغرض الأول والأخير من ذلك إعادة التفكير في الدعابة لدى الدوعاجي باعتبارها أسلوبا وموقفا أو ثيمة متكرّرة ومنهجا أو ما يشبه المنهج في الحياة، وأداؤها في عديد النصوص القصصيّة مدفوع بتراكم تجربة معيشة ومسكون بمدى الحاجة إلى الإقناع باستخدام ضرب من الحجاج يوظّف استعارة السرد والتقاط المشاهد الطريفة الضاحكة في غمرة الوقائع والأحداث اليوميّة لشدّ انتباه المتقبّل إلى مجرى القصّة العامّ، حتّى لكأنّ الومضات الهزليّة طرقات خفيفة تعيد الذهن المتقبّل إلى صميم المَحْكي كلّما تراءى للسارد شرود بال المتقبل أو تأكّدت الحاجة إلى الإضحاك في مجال سيتّضح في الطوايا والخفايا أنّه من الجدّ وإليه.

2 - مفهوم «الدعابة الجادة» :

يطرح هذا المصطلح إشكال التركيب المتضادّ، إذ كيف تلتقي الدعابة والجدّ في منظومة دالّة واحدة؟

إنّ الدعابة وجه للّعب الّذي يتّخذ له عديد الأشكال والأنساق. فإذا بلغ اللّعب حدّ اكتماله الحقيقيّ، على حدّ عبارة هانس جورج غادمير (H.G.GADAMER) أصبح فنّا. كما يُشبّه العمل الفنّيّ باللّعبة لحظة تَمَاهي المبدع معه لينفسخ به ويتخفّى أو يغيب داخله بعديد الوسائط (2).

كذا تُقارب الدعابة في قصص عليّ الدوعاجي اللّعب الّذي يُصاغ بالكلمات تنزاح سَرْدًا عن مَظَانّها المعتادة لتتّخذ لها وجوهًا كاريكاتوريّة، وهو الّذي جرّب هذا

*) جامعي (تونس)

اللون في عديد رسومه. غير أنّ هذا اللّعب لا يندفع إلى أقصاه بل سرعان ما يلتفّ بنواةِ قصْديّته الحينيّة ليستبطن موْقفًا جادًا لا يطفو عادة على سطح الدلالة ولا ينقسم في مختلف إمكانات التأوّل، لأنّه المُوَجَّهُ حينًا العفويّ أحيانًا، وذلك لانتفاء أيّ غرض مسبق للدعابة أو التزام جاهز بمعنى مّا.

فالّذي يتقصّده عليّ الدوعاجي، في الظاهر، هو الدعابة ولا شيء آخر سواها. إلاّ أنّ «الجِدّ» يُقالُ ويَنْقال في الأثناء بإرادة الكتابة ذاتها ولا إرادة مُنجزها في عديد المواطن.

فكيف تتعدّد أساليب الدعابة ودلالاتها (ما خفي من الدلالات) في «سهرت منه الليالي» (المجموعة القصصيّة)؟.

3 – الدعابة: مذهب عليّ الدوعاجي في الحياة

ليست الدعابة، بمنظور الدوعاجي، أسلوبا سَرْديًا فحسب بل هي موقف أو ما يُشبه الموقف من الحياة، كأنْ يُصرّحَ في مقدّمة «فُكاهات الأدباء، الفكاهة في الأدب العربيّ» من كتابه «تحت السور» بقوله: «ليس أجمل منظر في العين من رؤية وجه باسم قد كساه الحبور جمالاً وطيبةً وكساه الجمال طيبةً وحُبورًا.

ليس أوقع في السمع من نبرات ضاحكة صافية كأنّها توقيع الفولاذ على البلّور النقيّ.

وكمْ من وقارٍ زائف تذهب به ضحكة! وكم من بائس ترجع به الأبتسامة إلى جادّة الأمل الكبير»(3).

كذا يُغالب علي الدوعاجي الرتابة والملل والقلق بالضحك، إذ الحياة، بهذا المفهوم السطحيّ بعمقه العميق بسطحيّة، لا تخضع للجاهز من المعنى ولا تتحدّد بقيمة مسبقة، وإنّما هي الحياة، كما هي، وعلى الإنسان أن يُكسبها اللون الّذي يريد، باليأس الّذي مآله الانقضاء أو الأمل بالضحك الّذي هو عدد في واحد، مفهومًا وأداةً للتعبير، كأنْ تقول «هي» في «راعي النجوم»، إحدى أقاصيص علي الدوعاجي: «إنّ الضحك أطهر من الطهارة نفسها»، لِيُجيب «هو»: «يوجد ضحك وضحك (...) أتضحكين منّي أم عليّ؟» (4).

فالضحك، هنا، شبيه بالمذهب الّذي تعلّمه عليّ الدعاجي من الحياة ذاتها، الحياة اليوميّة في قاع مدينة تونس، ومن صبيّ تاجر قُماش، ومن جلَسات مقهى «تحت السور» في ربض «باب سويقة» (أحد أحياء تونس العاصمة تحديدًا) بمُعايشة عَدَد من الكُتّاب والفنّانين، كأن نذكر دون حصر عبد الرزّاق كرباكة ومصطفى خريف الشاعريْن ومحمود بيرم التونسيّ الشاعر والقاصّ في أعوام نفيه عن الديار المصريّة والتجائه إلى أرض الأجداد والهادي العبيدي الصحافيّ وعبد العزيز العروي الإذاعيّ والصحافيّ وعليّ الجندوبي القاصّ ومحمّد بن فضيلة صاحب جريدة «الوطن» الهزليّة، ومن حياة العزوبيّة الدائمة والتسكّع والبوهيميّة وإدمان المُخدّرات حَدّ المرض والموت بالسُلّ(5).

إنّ الضحك في عديد نصوص عليّ الدوعاجي القصصيّة والزَجليّة العاميّة والرسوم الكاريكاتوريّة والمقالات الصحافيّة موقف حِكميّ لا ينفضح أمره بمُعلن التفلسف، بل ذاك الّذي يندسّ في نسيج المحكيّ دون تكلّف، ويطفو على سطح العلامة في أزجاله الّتي صيغت بالعاميّة التونسيّة من غير أن يتّخذ له صورة المعنى الثابت، ويسود جُلّ مقالاته كـ «قلاديمة» (6) و«نواح في الأفراح» و«فونة تتفلسف» و«الحيرة»(7)...

و الضحك هو أيضا ممارسة يوميّة في حياة الذات الكاتبة، ومرجع أساسيّ للكتابة، وموضوع قائم فيها أحيانًا، وأسلوب يتخلّلها كلّما ضاق المكتوب بالجدّ المباشر وقارب تخوم المَلَل. فيستدعي البحث في الدعابة تفصيل القول فيها للاستدلال عليها بمواطن من «سهرت منه الليالي».

4 - الدعابة ظاهرةً أسلوبيّةً سرديّةً

تنقسم أقاصيص «سهرت منه الليالي» إلى صنفين:

أ- قصص مُشبعة بالهزل وهي سبع: «جارتي» و«في شاطئ حمّام الأنف» و«المصباح المُظلم» و«الركن النيّر» و«سهرت منه اللّيالي» و«نزهة رائقة» و«أمّ حوّاء».

ب ـ قصَص خالية من الهزل أو تكاد، وعددها ثمان: «كنز الفقراء» و«راعي النجوم» و«أحلام حَدّي» و«أمَنْ تذكر جيران بذي سلم» و«مُجرم رغم أنفه» و«قتلتُ غالية» و«موت العمّ باخير» و«سِرّ الغرفة السّابعة».

فتختلف أبنية النصوص لِكلّ من الصنفَين، كأنْ يُقارب الصنف الأوّل وهَج الحياة اليوميّة، إذْ تُطابق أحداثها، تقريبًا، الوقائع، كما هي، بعيْن رائية راصدة قلّما تُهَذّب أو تُشذّب ما ينكشف لها في مسرح الحياة المباشر، كالّذي يعرض لَيْلاً نهارًا وفي شوارع المدينة وأزقّتها ودكاكينها ومقاهيها ودورها وأسواقها وأرباضها من مشاهد ومواقف، في حين ينزع الصنف الثاني إلى سَرْد مُغاير باعتماد تجربة القراءة وثقافة كُلٍّ من التراث الشّعبيّ والأدب/الآداب الغربيّة عند توسيع مجال السرد بما هو أبعد من المشاهدة الحِسّيّة، آنَ البحث في تناصّ المقروء ومُحصّل التجربة الذاتيّة، بالتخييل، كـ «كنز الفقراء»، هذا النصّ المستوحى من القصّة الشعريّة للإيطاليّ غابرييل دانينزيو، و«راعي النجوم»، النصّ التخاطبيّ الّذي يُقارب أسلوب الحوار الدائر بين غَيْلان وميمونة في «السدّ» لمحمود المسعدي بإنشاء رمزيّ غارق تمامًا في كِتابة الأفكار بالحِكمة والتأمُّل، و«أحلام حَدّي» بمشترك الواقع في مدينة نفطة (8) مع الشاعر مصطفى خريّف وأحلام «السِبسي»(9) وشْعر «حدّي، المرأة المختلفة وحكاياتها العجيبة، و«أمن تذكر جيران بذي سلَم»، هذه القصّة القصيرة الّتي يسعى القاصّ من خلالها إلى تجريب الكتابة السرديّة الجامعة بين «الرومنسيّة» و«النزعة الأخلاقيّة» على غرار ما سَادَ عقودًا وإلى أربعينات القرن الماضي في الأدب العربيّ(10)، وذلك بأداء قيمة أخلاقيّة مفادها الدعوة الصريحة إلى التكافُل الاجتماعيّ، و«مُجرم رغم أنفه» حيث يعتمد عليّ الدوعاجيّ أسلوب الحوار من اتّجاهٍ واحد بصَوْتٍ مسموع ضمن كتابة الغرض الاجتماعيّ، و«في قتلتُ غالية» يتآلف العبث والموقف الرومنسيّ عند الإفاضة في اعتماد الحوار من اتّجاهٍ واحد أيضا، بمُخاطبة رجب للفرس على امتداد القصّة، إذ يبدو الدوعاجي مُفتتنًا بهذه التقنية في سرد الأحداث (11)، و«موت العمّ باخير»، هذا النصّ القصصيّ المُتجاذَب، حَسَبَ الظاهر، بين واقع الحياة اليوميّة وتأثيرات القصّة الاجتماعيّة لدى محمود تيمور، و«الغُرفة السابعة» حيث تدّاخل الحِكاية الشعبيّة (رمزيّة الغُرفة السابعة) والمُتخيّل السرديّ الذّاتيّ والاجتماعيّ.

إنّ حيرة الأساليب في هذا الصنف الثاني دالّة، في الأساس، على تردُّد الدوعاجي بين مدارس القصّة القصيرة واتّجاهاتها. كما تُشير إلى سرعة تأثّره بين الحين والآخر بما يُطالعه في هذا الاتّجاه أو ذاك. إلاّ أنّ هذه الحيرة عارضة في مُتراكم خبرة كِتابيّة انتصرت للواقع على المُتخيّل، وللمعيش على المقروء أو للمعيش الّذي يستثري بالمقروء تحديدًا.

و كأنّنا في هذا الحيز بالذات نشهد مشتركا في الدلالة الوجوديّة للكتابة بين عليّ الدوعاجي وأبي القاسم الشابي: حيرة الأساليب، وبدء تفرّد التجربة، وفيضها العارم لَوْلا الوفاة العاجلة للاسم المُقترن بالذات الكاتبة (12). لقد مثّلت أقاصيص الصنف الثاني من المجموعة الوجه المرتبك في تجربة الكتابة، الموقع التجريبيّ الّذي سرعان ما أحال على ثابت تقريبيّ تحدّدت سماته بخصوصيّة تجربة الكتابة مُمَثّلةً في أقاصيص الصنف الأوّل: سرد الوقائع اليوميّة بأسلوب ضاحك هَزْليّ لا يخلو من جِدّ.

5 - الدعابة: ما بين كِتابة الوقائع المُباشرة وأسْلوب المُشافهة.

تُمثّل أقاصيص الصنف الأوّل، إذنْ، وجْهًا للتفرُّد، كَأنْ تتّضح سماته الأساسيّة بالآتي:

أ- التوسُّل بالوقائع اليوميّة في سرد الأحداث.

ب- انتقاء المشاهد والمواقف الهزليّة بواسطة عيْن لاقطة تتخيّر اللحظات الطريفة الضاحكة.

ج- صياغة هذه اللحظات بأسلوب يجمع بين تقنيات الكتابة السرديّة والمَحْكيّ الشفويّ على غرار ما يدور في مجالس عليّ الدوعاجي من أحاديث وحكايات ونُكتٍ وطرائف هَزْليّة.

وإذا مواطن الإضحاك في «سهرت منه اللّيالي» تَرِد، في الغالب، على شاكلة استطرادات، كتشعُّب الحديث الشفويّ وفعْليّة السياق التحاوُريّ الشفويّ ومدى الحاجة، كما أسلفنا إلى شدّ انتباه السامع، إذْ بالمزح يشدُّ السارد/ المُحدّث انتباه المتلقّي/ السامع ويدعوه ضمْنًا أو تصريحا إلى التفاعُل الحِينيّ السياقيّ الّذي يصل ضرورةً بين الفهم والضحك.

و إذا بحثنا في مجمل البنية القصصيّة الخاصّة بصنف كتابة الدعابة تبيّن لنا الهزل عُنْصُرَ ابْتداء أو اختتام، وهو ماثل في الما-بين على شاكلة تعليقات مازحة أو رسوم هزليّة صيغت بألفاظ وتراكيب بسيطة تُقارب الفُصحى وتنزاح في الآن ذاته عن نماذجها التقليديّة الموروثة المُستعادة باستخدام وهج الدارجة التونسيّة، كأنْ يتأسّس ما يُشبه «اللّغة الثالثة» الّتي هي سليلة الفصحى والدارجة معًا(13)، بانفتاح المكتوب على المُتداول الشفويّ، والمتخيّل السرديّ على الواقع اليوميّ تَبَعًا لمُطابقة ديناميكيّة لا تذهب بعيدًا في الايحاء خلافًا لأسلوب/أساليب الكتابة السرديّة في أقاصيص الصنف الثّاني، وذلك نتيجَةَ الوقوع في دائرة التأثّر بالنصوص المقروءة ونزوع الذات الكاتبة إلى التقليد بصفة واعية ولا واعية.

إنّ الدعابة، عند مَوْقعة حضورها في أقاصيص الصنف الأوّل، هي مجموع «نصوص صغرى» (micro-textes) بوضعيّات ووظائف مُتغايرة في الاستخدام كالآتي:

أ - وظيفة الاستهلال.

«كانت عربة القطار مُكتظّة بجسم امرأة من الوزن الثقيل والثقيل جدّا وممّا زادها ثقلا أنّها كانت ترتدي ثوبا أحمر، وتلبس شفاها وأظافر من نفس اللون. وكما أنّها ملأت العربة بلحمها فقد ملأتها أيضا بحركاتها، وبابنها. ولاشكّ في أنّ ابنها سمين كبير الرأس، ويلبس اللون الأحمر. وأظنّ أنّ لبس الأحمر وراثيّ مثل السمنة في هذه العائلة. وكان الصبيّ يصرخ صراخا كأنّه بُكاء، ولكنّه ليس ببُكاء...» (14).

يُمثّل هذا «النص الأصغر» مقدّمة لأقصوصة «في شاطئ حمّام الأنف»، وهو بمثابة المشهد الوصفيّ الذي أراده السارد أن يكون هزليّا بمجموع عناصر سرديّة يمكن إجمالها كالآتي:

- عربة في قطار.
- رُكّاب.
- امرأة سمينة تلبس ثوبًا أحمر، ولها شفاه وأظْفار من اللون نفسه.
- طفل سمين، كبير الرأس، يلبس الأحمر هو الآخر، ويتباكى.

ولئن تغيّبت الأفعال الدالّة على الأقوال فإنّ للحركات كما تبصرها عين السارد حضورًا مكثّفا، وهي حركات تُسْنَدُ إلى الأمّ وابنها السمينيْن. كما يتعمّد السارد المباطأة في الوصف من موقع الرائي القريب الّذي يرصد بالعين مَوْقعًا مُحدّدًا داخل عربة القطار حيث الشخصيّتان المذكورتان. ومثلما يشي الوصف في ذاته بالهزل شبه المعلن أو شبه المُبْطن فإنّ تعليق السارد على السمنة واللون الأحمر يحوّل الوصف إلى هزل محض تقريبا، حتّى لكأنّنا أمام لوحة كاريكاتوريّة صيغت بالكلمات عِوَضًا عن الخطوط والألوان. غير أنّ هذا الوصف لا يتواصل في مسارّ المحكيّ القصصيّ إذ سُرعان ما انقطع بمشاهد أخرى لاحقة، كانتقال السارد الواصف إلى عربة ثانية حيث يتجالس عاشقان، ثمّ محطّة الوصول، فشاطئ حمّام الأنف، فوصف باعة الليموناضة والكاكويّة، فالمُستحمّين المستلقين على الشاطئ بمختلف الأشكال

والملابس الداخليّة، فالرجوع السريع إلى تونس العاصمة (15).

ولئن مثّل الاستهلال في أقصوصة «في شاطئ حمّام الأنف» مَشهَدًا منفصلا عن لاحِقيه من المشاهد فإنّ الافتتاح الهزليّ في أقصوصة «المصباح المُظلم» يظهر بتوظيف مختلف، كأن يُمَثّل مَشهدًا بَدْئيّا تتوالدُ عنه كلّ الأحداث / المشاهد اللاّحقة:

«كان ثُلّة من الصبيان يتمرّنون على قذف الحجارة بخيط المطّاط، أصاب أشطرهم الهدف، وهو «أنبوبة» المصباح الكهربائيّ. ثمّ تفرّق شملهم بأذان المغرب الّذي جمع التُقاة للصلاة في مسجد الحومة» (16).

يتضمّن هذا «النصّ الأصغر» وَصْفًا لأحداث وتعليقًا يرد في نهايته، وقدْ أضْمر بعضا من الاستهزاء الخافت دَاخل لفظ «التُقاة». أمّا أسلوب الوصف فقد قارب الحركة المشهديّة السنمائيّة وبعضا من الرسم الهزليّ ضمن إطار مكانيّ تَحَدَّد «بالحومة» (الحيّ) واقترن بأشياء وأفعال شخصيّات وردت على شاكلة جماعيّة: مصباح وصبيان وإلقاء الحجارة بخيْط المطّاط على المصباح الكهربائيّ وتفرُّقهم بأذان المغرب وخروج المُصلّين إلى مسجد الحيّ.

فبَدا هذا المشهد بمثابة الوالدة (matrice) المرجعيّة لمجمل الأحداث والدلالات اللاّحقة: الحلاّق ويافطة دُكّانه الّتي لا تُقرأ في الظلام بسبب تكسير المصباح الكهربائيّ والظُلمة والرذاذ والمرأة الّتي تظهر ويُصرّ الحلاّق على اصطيادها وانتقامها من زوجها الخائن بالاستجابة أخيرًا لرغبة الحلاّق الأعزب الجنسيّة..

وكأنّ المشهد الهزليّ الوارد في مقدّمة بعض أقاصيص «سهرت منه الليالي» مُباطأة مقصودة في نسق اطّراد المحكيّ تمهيدًا لتسريع السرد بمُتلاحق الأحداث / المشاهد. وبهذا الأسلوب ذاته في الاستهلال يُقدّم عليّ الدوعاجي لأقصوصته «الركن النيّر»:

«كان صاحب البرنس الرماديّ جالسا أمام منضدة عليها كأس القهوة وأقلام وأوراق. وكان صاحب البرنس الرماديّ يُدير جريدةَ أسبوعيّة انتقاديّة فُكاهيّة. وكُنّا نُحرّرها ونصوّرها على مشرب هذه القهوة»(17).

فتتعالق عناصر ثلاثة في بنية هذا «النصّ الأصغر» المشهديّ:

أ-الإطار المكانيّ الّذي هو المقهى.

ب- الحدث- النواة، ويتحدّد بإدارة جريدة أسبوعيّة انتقاديّة فُكاهيّة.

ج- الموقف الهَزْليّ باعتماد المقهى مكانًا للعمل الصِحافِيّ.

فهذا اللاّ-منتظر المتمثّل في تَحويل المقهى إلى مَقَرّ لجريدة، هي «الوطن» الهزليّة، بالتشارك بين عليّ الدوعاجي كاتب عديد المقالات بها وواضع رسومها الكاريكاتوريّة والمختفي وَرَاء ضمير السارد المتكلّم وبين صاحبها محمّد بن فضيلة، يُكسب المشهد طرافة الإضحاك بالجدّ الهازل والهزل الجادّ مَعًا.

ويتأكّد هذا المنحى عند قراءة مطلع «سهرت منه الليالي»، الأقصوصة الّتي سُمّيت بها كامل المجموعة:

«كانت الخالة امرأة ممتلئة الجسم، يتحرّك كلّ جسم منها بمُفرده، وهي تطلع دُرُج السُلّم لاهثة، شاخرة، تتصبّب عرقا، وهي تصرخ مداعبة ابنة أختها من قبل أن تراها:

-أين أنْتِ؟ أين؟...»(18)

هُنا يتحدّد الإطار بالسُلّم. أمّا نواة الحدث فامرأة سمينة (الخالة) تصعد السُلّم. في حين يتمثّل الموقف الهزليّ في حركة الجسم وتعبير الوجه ونداء ابنة الأخت.

و ما القصد من هذا الاستهلال إلاّ التمهيد للحوار الّذي سيدور في كامل الأقصوصة بين الخالة وابنة الأخت حول زوجها، الكاتب السكّير.

و إذًا الدعابة في مستهلّ هذه الأقصوصة، كسابقاتها، نبرة خاصّة أضحت بالتكرار أسلوبًا شبه ثابت بغيةَ

إكساب النصّ القصصيّ، منذ البدء، صفة الهزل الّذي لا يخلو من نقد أو انتقاد، كالّذي اتّسمت به أيضا مقدّمة «نزهة رائقة»:

«وصلت القاطرة محطّة رادس. فنزلتُ وبين غوغاء الباعة وضجيج المُقتبلين والمُودّعين وقفت أفكّر أيّة جادّة أتّبع، وبلدة رادس(19) تقسّمها المحطّة إلى «رادس عُليا» و«رادس الشاطئ»، وأنا لا أدري في أيّ القسْمين توجد «فيلّة» صديقي عبد الله التونسيّ. فلقد دعاني صديقي، هذا، إلى الغداء في «فيلّته» الجديدة. وهو كلف بها، لا يتحدّث إلاّ عن آجُرّها، وما كلّفته أبوابها ونوافذها. إلاّ أنّه لم يذكر لِي موقعها، كأنّه يظنّ، أنّ «فيلّته» هذه هي زهرة قرطبة، أو بُرْج بيزة، أو مدفن حيدر آباد». (20).

إنّ حرص عليّ الدوعاجيّ على تكرار الوصف المشهديّ الّذي هو محطّة رادس وتخصيص نواة الحدث بحيرة الأنا في زحمة المحطّة وإعلان الموقف الهزليّ بالتعليق الساخر على فيلّة الصديق قريب من أسلوب بديع الزمان الهمذاني في المقامة المضيريّة.

كذا الاستهلالات في الأقاصيص الهزليّة، فهي تمثّل لحظات يمتزج فيها الواقع بالتخييل، والموضوع (الضحك) بالذات الضاحكة، والموصوف السرديّ بالواصف.

ب ـ وظيفة الاختتام.

تُفضِي أبْنية الأقاصيص ضمن الصنف الأوّل المذكور (كتابة الدعابة المُعلَنَة) عادةً إلى اختتامات هزليّة أيضا بضرْب من التكثيف المقصود، حتّى لكأنّ تعاقُب الأحداث في البنية الأقصوصيّة اعتراض حَدَّاه الهزْل بَدْءًا والهزل انتهاءً، كأنْ تتوقّف «في شاطئ حمّام الأنف» «بالقطار الخالي» و«الرجل العجوز» الثرثار الّذي «يعرف معرفة جيّدة أسماء أصحاب الفيلاّت المزروعة في طريق القطار من حمّام الأنف إلى تونس»(21)، وتُفضي «المصباح المُظلم» إلى صيحة فزع الحلاّق أمام المرأة المنتقمة من زوجها الخائن (22). وكذلك الشأن عند قراءة الخاتمة في «سهرت منه الليالي» التي هي بمثابة اللاّ-مُنتظر الهزليّ الّذي ينزاح فجأةً عن مجرى السرد، كتعليق الزوجة (ابنة الأخت) في آخر الحوار الدائر بينها وبين خالتها(23). كما تنتهج خاتمة «نزهة رائقة» الأسلوب ذاته بافتعال الأسف لتوديع أسرة عبد الله التونسيّ(24).

و ما الاختتام الهزليّ إلاّ مُواصلة للاستهلال، ليكتمل بذلك نسق اطّراد الحركة السرديّة داخل منظومة الغرض الإضحاكيّ.

ج ـ وظيفة التضمين.

تزخر قصص النمط الهزليّ في «سهرت منه الليالي» بعديد الومضات الهزليّة التي استلزمتها السياقات الموقعيّة أو تدخّل الذات الساردة بين الحين والآخر لإثبات حضور الواصف المازح وتثبيت الدعابة بُغْية إخفاء الملل لدى الذات الساردة أو النأي به عن الذات المتقبّلة. فتتعدّد مقاصد الدعابة تَبَعًا لسياقات القصص المختلفة، وذلك بانتهاج تقنيات وصفيّة تتلاءم وتلك المقاصد والسياقات.

فإذا بحثنا في دعابة التضمين داخل القصص السبع تبيّنت لنا التقنيات التالية:

1 - **التوصيف الجماعيّ**، كأنْ تتحوّل عين السارد إلى ما يُشبه العدسة تتنقّل عبر الأجساد والوجوه فوق الشاطئ: «وهذه تنسى أنّها ملتحفة فتُريك وَجْهًا وسيما. ثمّ تتذكّر فتختَفِي داخل ملحفتها بعد أن تبعث الكهرباء في أجسام أربعة من شبّان الشاطئ كانوا يُراقبونها من نصْف ساعة»(25). فإنّ تشميل النظر وتحويله من موقع إلى آخر وتركيز الرؤية على موقع مُحدّد بين الحين والآخر هي من تقنيات التوصيف الجماعيّ.

2 - **التوصيف المخصوص بالفرد**، إذ ينْتهج السارد تقنية الوصف المُحدّد بفردٍ واحِد. فيعتمد بعض التدقيق في رسم جُزئيّة مّا: «كان رذاذ المطر قد فعل

في شعر الحلاّق ما لا تفعله «الفراكسيون» وأحسّ صاحبنا بهذا. فبقي حائرًا بين الدخول لترجيل شعره وهو يغار عليه، ويعرضه كأنموذج لصناعته، وبين معرفة هذه المُسْتَنِدة إلى المصباح»(26).

3 - **التوصيف بواسطة المَحْكيّ الهازل**، كأنْ يرد القول على لسان إحدى الشخصيّات في تصوير أفعال شخصيّة أخرى: «بين الكُتب والجرائد الّتي تأخذ كلّ وقته فإنّه لا يُكلّمني إلاّ وهو سكران. فإنْ صحا فهو للكُتب والأوراق. هي ذي تملأ كُلّ الغُرف. والويل لي إنْ فقد منها ورقة. ليتك زوّجتني أمّيا مِثلي! إنّ عِشرة هذا لا تُطَاق.»(27).

4 - **التوصيف الّذي يَتَعَمّدُ المبالغة الكاريكاتوريّة**، إذ يَبْني السارد على الواقع صُوَرًا تَخرج عن دائرة المعتاد بما يَتَمثّلُ نادرَ الحدوث في هذا الواقع أو بالانزياح المقصود عنه دون التخلّي عن مرجعيّته: «فلو رأيت صديقي عبد الله التونسيّ، وهو مُعْتَمّ بطربوش عليه عمامة حريريّة، ومُرْتَد بدلة إفرنجيّة عليها جُبّة من قُماش «القمراية» لعرفتَ مثلي أنّه صاحب «الفيلّة»(28).

كذا يُؤالف عليّ الدوعاجي في رسومه الكاريكاتوريّة الّتي صيغت سَرْدًا قصصيًا بين شتّى المتفارقات، كملابس الشخصيّات وغريب تصرّفاتها وتناقضاتها الّتي هي بعض تناقضات المجتمع الّذي تنتمي إليه.

إنّ الدعابة في الأقاصيص السبع المذكورة غرض أوّل مرجعيّ وإطار مُتَضمِّن للمَحكي وملفوظ مُتضمَّن أيضا بوفِير التعليقات الواصفة الهزليّة والنقديّة الدّالّة على تهكم لا يخلو من مَكْر.

6 - الدعابة، هذا الهزل الّذي يُبْطن جِدًا.

يتكثّف حضور الدعابة في الأقاصيص السبع ويختفي تمامًا في الأقاصيص الثماني الأخرى من مجموعة «سهرت منه اللّيالي» ليُثار عند قراءة الكُلّ سؤال ما وراء الدعابة. فإذا بحثنا بَدْءًا في أقاصيص الصنف الأوّل حيث الدعابة مُتضمِّنٌ ومتضَمَّن، كما أسلفنا، وأسلوب متعدّد وحضور مُكثّف ابتداءًا وانتهاءً وفي الأثناء تبيّن لنا حضور الجِدّ قائما في ماوراء الهزل المعلن، كالملل الحادّ يسكن «في شاطئ حمّام الأنف دون وجهة معلومة»، و«كالتسكّع» أيضا في مشهد الحلاّق يلاحق امرأةً ناقمة على زوجها الخائن في «المصباح المُظلم» دون أن يتحقّق له بعضٍ من الحبّ بالجنس، وكالمفارقة بين الشكوى والحبّ في «سهرت منه اللّيالي» بنقد المؤسّسة الزوجيّة في الظاهر والتطلّع الخافت الضمنيّ إليها، وكنقد البورجوازيّة الوطنيّة التونسيّة الناشئة في «نزهة رائقة» والكشف عن عديد متناقضاتها في المعاش والسلوك.

و آنّ إعادة الجمْع بين الصنفين الماثليْن في مجموعة «سهرت منه اللّيالي» يتراءى التشاؤم والقلق والحيرة والنزوع إلى التفكير في ماهيّة الفقر والثراء والحُبّ والموت في صميم الوعي السرديّ لعليّ الدوعاجي، كالتفكير الحادّ في مفهوم السكن والتعالق الحميم بين الرجل والمرأة في «كنز الفقراء»، وكالعبث يُدَاخِل بين السعادة والشقاء، وبين المرض والشقاء، والحياة والموت في «جارتي»(29)، وكالاستهانة بالمال لإسعاد فقير مُحْتاج في «الركن النيّر»، والانتصار للفنّ على كُلّ القيم في «أحلام حدّي»، وكالوعي التراجيديّ الحادّ في «موت العمّ باخير».

إنّ الدعابة، في خاتمة هذا القول، هي بعض من الموقف الحكميّ الّذي هو واحد مُتعدّد، كأنْ يُمَثّل المُخْتصر المُكثّف لفلسفة عليّ الدوعاجي في الوُجود، هذه الفلسفة البسيطة بَسَاطَةَ الحياة كما أسلفنا، العميقة بفِعْل التأوُّل دون سواه، إذْ هي أشبه ما يكون بمُقاربة التخوم القصيّة لكلّ من الجِدّ والهزل، بمُشْترك، لعلّه «هَزْل الجِدّ» و«جِدُّ الهزل» معًا، وفي موطن يُؤالف بين معنى القيمة وغياب المعنى، وذلك باستبداد العبث، اللاّ-معنى، الخواء...

الهوامش والإحالات

1) عليّ الدوعاجي، «سهرتُ منه اللّيالي»، الدار التّونسيّة للنشر، ط5 ـ 1981.

2) Hans. Georg. Gadamer, «Vérité et méthode» (Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique), seuil, 1976,p30.

3) عليّ الدوعاجي، «تحت السور»، الدار التّونسيّة للنشر، 1983، ط 131.

4) «سهرت منه اللّيالي»ص44.

5) وُلد عليّ الدوعاجي سنة 1909، وتُوفّي يوم 27 ماي 1949.

6) لفظ من العاميّة التّونسيّة القديمة: «بين الإثنيْ عشر زنجيًا الّذين يعملون في تبسيط البيوت، أرضها وسطوحها، واحد منهم- ولعلّه أكبرهم سِنًا -يجلس في قُطر دائرة عملهم يشتغل معهم على أنّه لا يشتغل... هم يشتغلون والعرق يتصبّب من جباههم. أمّا هو فَعَمَلُه ينحصر في أنّه يُغنّي لهم، وهم لا يعملون إلاّ بغِنَائه! «تحت السور»، ص57.

7) انظر «تحتَ السور»!

8) تُؤرّخ هذه الأقصوصة بـ1937.

9) تدخين «التكروري»، وهو من أنواع المخدّرات.

10) تُؤرّخ هذه القصّة بـ فيفري 1945.

11) فيمَا بين 24 ديسمْبر 1945 و7 جانفي 1946.

12) تُوُفّي أبو القاسم الشابي في 1934 وهو لم يُناهز الخامسة والعشرين من عُمره، وفارق عليّ الدوعاجي الحياة، وهو في الأربعين.

13) اهتمّ كلّ من صالح القرمادي وتوفيق بكّار، وَ هُمَا أستاذان في الجامعة التّونسيّة، بهذه الظاهرة. ولئن بحث الأوّل فيها بمنظور اللّسانيّات وعلم الأصواتِ فقد انصرف اهتمام الثاني إلى حضورهَا في الوظيفة السرديّة القصصيّة والروائيّة ضمن الأدب التونسيّ المعاصر.

14) «في شاطئ حمّام الأنف»، من «سهرت منه اللّيالي»، ص31.

15) تبدو «في شاطئ حمّام الأنف» أقصوصة الملل بمجموع مشاهدها المتلاحقة المتداخلة، وإنْ نزع السرد إلى التوصيف المتباعِد والتنقّل من موقع إلى آخر.

16) «المصباح المُظلم»، من «سهرت منه الليالي»، ص35.

17) «الركن النيّر»، من «سهرت منه الليالي»، ص60.

18) «سهرت منه الليالي»، من «سهرت منه الليالي»، ص89.

19) من ضواحي تونس العاصمة.

20) «نزهة رائقة»، من «سهرت منه الليالي»، ص101.

21) «سهرت منه الليالي»، ص34.

22) السابق، ص 42.

23) السابق، ص 93.

24) السابق، ص 119.

25) السابق، ص 34.

26) السابق، ص 36.

27) السابق، ص 92.

28) السابق، ص 103.

29) «كم كانت دهشتي عظيمةً عندما وجدتُ صديقي (س) يتداوى من نزعه أو على الأصحّ من زكامه في «بار» من بارات مدينة بنزرت. أعلمت الصديق بما ضحّيت في سبيل نزعه الكاذب من مالٍ وآمال، فضحك من سخافتي وصفّق مُناديا الخادم الّذي بقي في خدمتنا ليلةً ويومَيْن». السابق، ص 25.

قصة

قهـــوة «إكسبريـــس»

حفيظة قارة بيبان (*)

قريبا موعدنا.

الساعة لثانية، أوج الضوء، قلب النهار.

يموج شارع الحبيب بورقيبة بالألوان، صفو يوم شتائي ضاحك.

تدعوني المحبة. أختار المكان الأجمل، الأكثر رفاهة، رغم فقري، هدية لحبيب عائد. بهو النزل المرخم، الفسيح، المجالس متباعدة. الهدوء رائق. الجلاس قلة. والفضاء لرحب لا تلوثه كثافة الدخان.

جلسة مريحة على أحد مقاعده المبطنة بالمخمل الأزرق تهدئ نبض الوجع في جسدي الراكض طوال الصباح... لأجله. جلسة يعود فيها العهد القديم، ينسج ما انقطع.

بعد حين، حين يجلس، سترتمي خصلة غيفارا على جبينه الوضاح، وعينا غيفارا الليليتان العميقتان وعد بالتحدي القادم. هكذا أعلن هاتفه الأخير.

الأرض تنهض فيّ بكل انتظاراتها. تفتح زهرها. تنشر عبق المحبة حوالي، للآحبة القادمين. تدعوني، لأجلس تماما في مواجهة الباب. أرمي أكياسي ومعطفي وهاتفي الجوال على الطاولة الواطئة والمقعد الخالي المحاذي.

وأستسلم لانتظاري. أفتح صحيفتي وأسرح بانتباه كاذب في أركانها.

***

بعد أقل من ساعة، سننهض، يده في يدي. أدعوه إلى الغذاء في مطعم الشرق القريب. على صيامي بقيت في انتظار الغذاء معه، على أرض محايدة لم تعرف خصوماتنا السابقة. وفي مقهى سيدة المدن، سنترشف الشاي معا، ونخط الدرب إلى أحلام ومشاريع قادمة، واعدة بالفرح. قضيت الصباح، أركض بين الشوارع والأروقة، من أجلها، علّي أهديه مفاجأة ميلادي جديد.

هاتفي الجوال ينظر إلي... ينتظر الرنين... يترقب صوته... كما وعد قبل المجيء. الساعة الثالثة!... موعدنا!

أتعلق بالباب المفتوح... بالمارة على الرصيف... ببلورة هاتفي... الثالثة والربع!... ألاحظ أن شحن جوّالي يكاد ينتهي... قد يدعوني، وقد خوى هاتفي من قدرته على الجواب...

قد يغيب عنه عنوان اخترت للقائنا ودعوت إليه...

قد ينسى العنوان أو يسهو عن الموعد وهو البارع في النسيان.

أنتبه إلى مضيّف الاستقبال المنشرح الأسارير. أمضي إليه مستنجدة، آملة العثور على بطارية شحن لهاتفي. سينتهي الشحن وصوته السائل سيغيب.

*) كاتبة (تونس)

يعتذر الشاب الأنيق آسفا. لقد استعيرت البطارية الموجودة من أحد النزلاء. يشير إليّ بمركز الاتصال القريب بنهج قرطاج. أهم بجمع أشيائي المبعثر حين ارتفعت رنات العود من جوالي. يأتي الصوت سريعا وينقطع :

- رجاءٌ اطلبيني! ... نفدت بطاقتي!

انطلق مسرعة، أقطع الشارع إلى مركز الاتصال محافظة على ما بقي في روح هاتفي. تتطاير الأسئلة القلقة معي، مع انتظاري المشتاق لقبلة اللقاء.

في الغرفة البلورية المغلقة، يهمهم صوته في السماعة قبل أن يختفي :

- سأتأخر! ... عمل أكيد يدعوني، وأوراق يجب نسخها الآن في الجامعة! ... بعد ساعة نلتقي!

أبلغ خيبة المكالمة الخاطفة. أسكت جوع نهار انتظاري وأعود إلى مجلسي.

... لقد احتل المكان!

أمضي إلى مجلس أبعد. ألقي حوائجي على المائدة الواطئة والمقعد المحاذي وأتهالك على المقعد مع انتظاري وكتابي المفتوح وعيائي المتسلق جسدي.

ولكن، حين يهلّ، بفتوته المشرقة ووسامته الآسرة التي تعلق به نظرات كل الصبايا، سيمضي التعب. سيخجل الشتاء من الربيع المطلّ. سينسحب.

... تتقدم خطاه، ينحني عليّ، يقبل وجنتيّ، يمد يده، أشدّ يده الدافئة. أتأمل الوجه الحبيب. تفيض الحيوية والعنفوان فيّ. نمضي معا، متشابكي الأصابع إلى المطعم الشرقي الذي اخترت منذ الصباح. ننسى خلافاتنا الماضية، في الموطن البعيد المنسيّ الذي هجر. أغفر له كل الخطايا ... كل الذنوب ... أتأمله يأكل بشهية وجوع قد يأخذه لحظات. ولكن حين تلتقي نظراتنا. لنبتسم معا. ونتصالح على أرض محايدة، أرض سيدة المدن. في عيني غيفارا الليليتين، سألقى كل وعود الولادة الجديدة، لنضحك من جديد، كطفلين صغيرين، في أرض بكر لم تعرف حلكة العصر الحديث.

أترك أوراقي وكتابي. وأتلهى بترشف قهوتي والتفرج على العالم حوالي. تسرع تونس لغروبها. تتسارع وتتكثف حركة المرور خلف الجدار البلوري العازل... تهب نسمة صديقة مفاجئة. تتشرح أسارير وجهي المرهقة في مرآة العمود القريب. أقف للصديقة المخرجة القادمة مع رفيقها. سلام وحديث عابر قصير، يضع فاصلة لانتظاري. أتركها بعدها مع رفيقها تراجع سيناريو جديد.

وأعود وحيدة إلى مجلس انتظاري، من جديد.

***

الساعة الرابعة والربع.

يعود نظري معلقا إلى الباب. الساعة المضافة لانتظاري انتهت. ومرآة الجوال حاضنة الأحلام والأسرار، مترقبة، يكاد يعلن شحنها الغياب. والبوابة البلورية تنغلق وتنفتح. يتوالى الوافدون مع اقتراب الغروب. تعلو الأصوات الغامضة. يعود الرجل الغريب الصباحي وأنا أدافع عن الغائب المدان.

- ماحبيبك دوما ضد التيار ؟

... ...

ضد التيار أمسكني !

المحبة القاهرة، المذيبة الجليد، الصاهدة المعدن، تشدني، صائمة، صامدة من الفجر إلى الغروب، منتظرة مستمرّة إلى مقعدي بين الغرباء اللامبالين، بصبر أيوب.

وتونس، تركض غير آبهة، خلف الجدار البلوري خارج البهو الفسيح، تركض لغروبها. تصفرّ ألوانها المتداخلة. تلاحق يومها الهارب من لزمن.

بحزم، يقف الحاجب عند باب الدخول، حارسا يقظا، مقيّما شكل الداخلين، محاكما الهيئات المريبة، عساها تطفئ أنوار النزل الناعمة، وتلوث رهافة النزلاء.

... ترى، كيف سيقيّم شكل حبيبي القادم، إذا جاء معلنا تحديه على كل قانون ؟

يقبل الغروب. يقبل الرماد. ضباب نصف استدارة الأرض المنهكة بضجيج أبناء آدم، خائن لجنته.

المترو الملون بالأخضر والبرتقالي يعبر الزاوية البلورية بأجساده الملتحمة... يعبر قلقي... المترو الأخضر يليه، باكتظاظه الخانق، يدرس أوجاعي الملتصقة بظهر المقعد المخملي.

يجر الحاجب حقائب القادمين. يغيبون خلف ركني ويتركون الأرضية اللامعة سائلة، تترقب أقدام الحبيب القادم.

...متى يصل؟

الساعة أضحت ساعتان... متى نلتقي؟... متى أرحل؟ وأرمي حذائي وأتعاب يومي، وأسرار بحثي عن طوق نجاة لحبيب لامبال بالنجاة، توّاق لأسر الهجر، وقطع الجسور؟!

أحاول تناسي انتظاري وأقرّر :

لأنس مكاني... لأنس انتظاري، وأشغلني بالتفرج على القادمين!

ولكن المكان يزداد حضورا، وسلاسله وأساوره وقلائده تشدني إلى فضائه. تخرقني ذبذباته، تحيلني موجة من موجات البحر المتلاطم الضاج بأسئلة مدينة يخترقها الليل القادم. مع ذلك، لأنس زماني!... فقد يأتي ويعود الليل القادم إشراقة سماء بيضاء.

ولكن أصابعي ترتجف بخيبة ساعات انتظاري. ووجهي المرهق في المرآة خلف فنجاني المرفوع يعلن انتصار الزمن وهزيمتي.

***

خط وحيد باق في الزاوية. والشحن في الهاتف يحتضر. رنوت إلى قاع فنجاني... رفعته عن صحينه. ترتشف شفتاي بقايا قهوتي... ساعتان مرتا... ثلاث... فرغ الفنجان. بردت الشمالة. أظلم الغروب.

***

عند رأسي، وقف النادل صامتا. وقتها كانت المحبة الهادرة الغامضة تغلق حقائبها. تترك فنجانها للشمالة. تلقي على الصحين الصغير ثمنها. لا يتجاوز ثمن قهوة «إكسبريس» باردة.

وحيدة، مضت المحبة في زحام المساء التونسي، مع هبوب الريح الواخزة. كان صدى صوته لا يزال يردد، قبل أن يفرغ الشحن وتغيب في بلورة الهاتف كل الرموز:

ـ هذا المساء، لن يأتي القطار!... معذرة أماه!... يمكنك الرحيل.

شعر

الحرف ... والرماد

محي الدين خريف (*)

لست أصغي ولا أذري رمادي

أنا حروف فهل سألتم مدادي

من سجوني للنازحين تطلعت

والكل رائح أو غادي

شجني فاقني وغطى مساحاتي

وما كان ينتهي بعنادي

أيها الحرف يا سلاسل عمري

شدني شدني وخذ بقيادي

إنا داراتك التي عشت فيها

من قديم الزمان والآمادي

أنا مرساتك التي أمها النورس

باق كالجمر تحت الرمادي

لوحت بي الحياة فيك فأترعتك

خمرا عصرتها من فؤادي

صبني الدهر من منابعك الثرة

والنهر قبلة الورادي

وأنا مذ خلقت عطشان للشعر

والشعر في المتاهات زادي

لو تراني في وادي عبقر اخضل

كما العشب مر في الوادي

لو توسمتني وأطلقت لي القيد

وجربت محنة الإنشاد

كم على صهوة الجياد ركبنا

وسبحنا في عالم الآباد

وجدلنا من الشموس خيوطا

واحتضنا الأطفال في الأعياد

ومشينا الخطى إلى كل أرض

وغزونا بالصافنات الجياد

*) شاعر (تونس)

حكم الشعر أن نعيش كما شاء

وما شاء كان صعب المراد

وأرانا في عتمة الليل ما لم

تره العين في صراع العباد

هادن العشق إن تغنيت بالشعر

وكن للّقا على ميعاد

واشرب الراح في كؤوس القوافي

واذكرنّ الحبيب في الأوراد

شاقني أنه يسيرني في مهمة

ليس مثلها في البوادي

وأنا ذاهب إليه ولو جد مسيري

وتهت عبر الوهاد

ارتشف مثلنا عصير الدوالي

واحد من خلف ركبنا يحاد

إننا مثلما توهمنا الوهم

بطول المدى حديث النوادي

يوم أن رضت خافقي ثم غنيت

وكان الغناء بعض عتادي

هو من أترع المواجيد في نأي

وأخفى الأسرار في روادي

فله لا لغيره خلق الحب

وحبي ما إن له من نفاد

من يطـوي تلك الأبعــاد ؟!

ناصر لوحيشي (*)

مطر

والغيث سيخلف موعده ليلا

الموسم غيّب بدلته

يا ريح الحلوى

في صغري

يا ليل الأمس متى قمري

يرتدّ ؟

دمي ؟

أشتمّ البارحة العجلى

وأذوق غماما كان هنا

وأشاهد نجم القطب أرى مطري

ياليل الأمس متى ..؟

فالسّاعة قامت في سحري

والوعد المرّ يحاصرني

آه قد كنت وكانت رائحة الحلوى

قام السّمّار غدا..

لكن غابت أشواقي

أحداقي

أخفت سمري

ياريح الحلوى لا..

لا لست أنوح

ولكن أرفعها شكوى

ياريح الحلوى في صغري

وأمدّ يدي..

لكن الدّالية الحرّى عزفت أرقي وترا

أسف للقامة أرفعه

للعشب الذّابل في حقلي

لجذوع الأشجار السّفلى

(*) شاعر (تونس)

وحروف الهاء بباقية الحصري
آه، ما ألطف كفّ أبي»
آه، ما أعذب لمسته الأحلى
يا كفّ أبي ردّي
يا لمسة في العمر الأوّل
ما كنت لأحسب
أن الأشياء ستأخذ هذا الشّكل الحنظل
وكبرت وظلّت رائحة الحلوى
تصّعّد في سفري
تجتاح دمي
إربا إربا تتقطّع أنفاسي
وضربت العمر بأخماسي
لكن غابت ريح الحلوى
يا طعم الرّائحة الأولى
عدني
هبني طفلا
لم يبلغ سن السّادسة البيضاء
وانشر لحني
أنا أبحث عمن يطوي تلك الأبعاد
فينكّر عرش الحاضر
يعبر كلّ الآماد
أتذكّر رائحة الحلوى لمّا..؟!
وتفتّحت الأكمام الأولى من عمري
من يأتي بالرّيح الأولى ؟
من باب الوادي الأيسر
آه يرتدّ الطّرف ولا تأتي
أتفقّد مروحتي الكسلى
لمن لا تأتي
يتمرّد ذاك الصّرح
ولا تأتي
يتغيّب وجه البسمه
وأمرّ على قسمي في كلّ صباح
وعلى خبّاز الحيّ عساها تفجأني
ريح الحلوى الأولى،
في كلّ رواح
تشتمّ الذّاكرة النسمه
لكن..؟!
وأظلّ أراقب فجر اليوم
لعلّ الوجه الطّالع من أمسي،
يغدو سرّا ووشاح

مكتبـــة الحيـــاة الثّقـافيّــة

عبد الرحمان مجيد الربيعي

«مرايا العتمة»
قصيدة النّثـر ومستقبل الشّعر العربي
لمصطفى الكيلاني (تونس)

جديد الباحث والروائي التونسي د. مصطفى الكيلاني كتاب بعنوان «مرايا العتمة ـ قصيدة النثر ومستقبل الشعر العربي».

في تصديره يذكر الباحث أن كتابه هذا (لا يدّعي الإلمام بتجربة قصيدة النثر العربيّـة، ذلك أن متراكم نصوصها واستسهال كتابتها لدى البعض الكثير من شعرائنا الجدد على وجه الخصوص تحول دون القول الفصل، إضافة إلى انفلاتها من السنن الشعريّـة الموروثة المتداولة وانتهاجها سبيل التجريب ومغامرتها التي تنزع غالبا إلى الفوضى الهادفة إلى تقويض النظام القديم لإنشاء نظام جديد لم يتحدد من عناصره إلاّ قليل السّمات. . . إلخ). ثم يذكر الباحث في التصدير نفسه : (إنّ الشعر المنثور والشعر النثري وقصيدة النثر والنثيرة والنصّ النثري والكتابة النثرية وغير العمودي والحرّ بعض من تسميات عديدة يراد بها قصد واحد هو الانتقال بالشعر العربي من تكرار النمط وجاهز البنية إلى الكتابة الشعريّـة المشروع بحداثة بعديّـة ترفض التسليم بالمراكز والتخوم الثابتة بل تداخل بين «المتون» و «الهوامش» بإرباك المتون وتقويض نظام استقررها الموروث).

توزّع هذا الكتاب الكبير الحجم (632) صفحة من القطع الكبير على ثلاثة أبواب، وكل باب فيها إلي مجموعة فصول.

الباب الأوّل بعنوان (قصيدة النثر العربية من البدايات إلى تشكّل الظاهرة) والباب الثاني بعنوان (قصيدة النثر في تونس مسار الظاهرة وتعدد الأصوات) والباب الثالث بعنوان (قصيدة النثر العربيّـة من تجربة البدايات إلى تراكم التجربة).

والباحث يؤكّد في كتابه هذا إلمامه بموضوعه وإطلاعه على منجز هذه القصيدة عربيا وتونسيا وقد حاول أن يجعل من كتابه هذا مرجعا مفيدًا وأمينا لها.

فصول الباب الأول ستة يتركز كل فصل منها على شاعر مكرّس من شعراء قصيدة النثر وهم : توفيق صايغ، جبرا ابراهيم جبرا، أدونيس، أنسي الحاج، محمد الماغوط وشوقي أبي شقرا.

ووزّع الباب الثاني على فصلين الأول : «القصيدة

المضادة» و«غير العمودي والحر» بدايات التجريب النثري في تونس. والثاني : قصيدة النثر في تونس : من حدود التجريب إلى آفاق التجربة.

أما الباب الثالث فيقع في تسعة فصول وكل فصل فيها يقرأ أعمال شاعر من شعراء هذه القصيدة، الأوّل : قصيدة النثر الرائيّة : وجه آخر لريادة الشعر العراقي المعاصر، والثاني (شربل داغر) ـ لبنان، والثالث : قاسم حداد (البحرين)، والرابع أمجد ناصر (الأردن)، والخامس محمد آدم (مصر)، والسادس علاء عبد الهادي (الأردن) والسابع أحمد الشهاوي (مصر)، والثامن ابراهيم نصر الله (فلسطين)، والتاسع سيف الرحبي (سلطنة عمان).

أمّا الخاتمة فتأتي تحت عنوان (قصيدة النثر العربيّة، ألوان التجريب الحادثة ومستقبل الكتابة).

ونجد الباحث يتوقف في هذه الخاتمة عند الإشكالات التي واجهته وأولاها (تسمية الظاهرة) يتوقف عند رأي الشاعر شربل داغر الذي يطرح إشكال التسمية (وعدم توخي العرب الدّقة في ترجمة المصطلح الفرنسي Poem en prose بـ قصيد النثر إذ الأصحّ في نظره أن تكون التّرجمة «قصيدة موضوعة نثرًا» أو «القصيدة الموضوعة بالنثر» أو «القصيدة نثرا» فيلتقي مفهوما مع تسمية «الشعر الحر»).

ويتوصل الباحث بعد هذا للقول : (إنّ أشكال الإسم هو لا محالة بعض من إشكال المسمّى إذ يثار في الآن ذاته سؤال الخصوصيّة الأدبيّة لقصيدة النثر في مستوى الأسلوب والدلالة والمعنى).

ويلحق المؤلّف كتابه بنماذج من قصائد الشعراء الذي ورد ذكرهم في .... ومن هؤلاء الشعراء : توفيق صائغ/ جبرا ابراهيم جبرا/ أودونيس/ أنسي الحاج/ محمد الماغوط/ شوقي أبي شقرا/ محمد الحبيب زناد/ صالح القرمادي/ الطاهر الهمامي/ محمد مصمولي/ المختار اللغماني/ سوف عبيد/ محمد رضا الكافي/ خالد النّجار/ محمد أحمد القابسي/ فضيلة الشابي/ باسط بن حسن/ فاضل العزاوي/ محمد آدم/ عدنان الصائغ/ ابراهيم نصر الله/ أمجد ناصر/ أديب كمال الدين/ شاكر مجيد سيفو/ أحمد الشهاوي/ شربل داغر/ علاء عبد الهادي/ قاسم حداد/ سيف الرحبي.

صدر الكتاب من منشورات «نقوش عربيّة» تونس 2009.

«أبو القاسم الشابي
شاعر الحياة والحب والحريّـــة»
لأبي زيان السعدي (تونس)

يساهم الناقد والباحث أبو زيان السعدي بمناسبة مائويّـة شاعر تونس والعرب الكبير أبي القاسم الشابي بإصدار ينضاف إلى الإصدارات التي أنجزت بأقلام دارسين معروفين حيث أصدر أخيرا كتابه الموسوم «أبو القاسم الشابي شاعر الحياة والحب والحريّـة».

وقد ورد في مقدمة المؤلف قوله : (المؤكد أنّ الاحتفاء بأبي القاسم الشابي طوال هذه السنة 2009 لهو أنموذج رائع للتواصل بين الأجيال وعنوان بارز على أن تونس التغيير إذ تمجد النابغين من أبنائها فإنّما لكي تمجد تونس التاريخية ذات المواهب المتجددة وصاحبة القدرة علي أن تكون حاضرة دائما في الوقت المناسب. وهذا ما أشار إليه الرئيس زين العابدين بن علي في خطابه الذي ألقاه يوم 28 جوان 2008 بمناسبة اليوم الوطني للثقافة حينما قال : (نأذن من ناحية أخرى بوضع برنامج متميّز للاحتفاء بالذكرى المائوية لميلاد شاعر تونس الكبير أبي القاسم الشابي).

ويرى السعدي (أنّ العلاقة بين القديم والجديد

تظلّ دائما علاقة جدلية. تفرز نتائجها الإيجابيّة وفق مقتضيات التطور العلمي والفكري. ووفق الاحتكام لطبيعة التمثل الحضاري. والهدف من بناء المجتمع ورسم المنشود من آماله).

أما فصول الكتاب فقد توزعت على مجموعة عناوين هي : حياته/ أدبه/ شعره/ نثره/ ثم خاتمة. وكذلك يورد (باقة من أشعاره/ تأملات وصور إبداعيّة/ نماذج من رسائله ويومياته).

والكتاب وفقا لفصوله التي أوردناها من الممكن وصفه بالكتاب التعريفي و الذي يقرأ شعر الشـابي قراءة ناقدة، ولكنه النقد المتبـاهي بقيمة هذا الشاعر الذي عبرت قصائده حدود وطنـه ووضعت اسمه بين مصـاف الكبـار من شعـراء العربية رغم عمره القصير الذي لم يتجاوز خمسة وعشرين عاما.

وربما كان الفصل المخصّص لشعر الشابي أهمّ فصول هذا الكتاب من وجهة نظرنا حيث يحاور المؤلف بعض قصائده مبديا رأيه فيها. ويمكن أيضا الوقوف عند فصل آخر مهم حول نثر الشابي ومما توصل إليه في خاتمة هذا الفصل قوله :(ينبغي أن نشير في الأوّل أن الشابي وإن حرص في حياته على أن يكون شاعرا متميّزا وأن يكون شعره رسولا إلى أبناء الحياة إلاّ أنّ كتابته النثرية التي كان يحرص على نشرها هنا وهناك بغزارة تلفت الاهتمام تدل من وجه آخر على أنه كان يريد أن يتميّز في النثر أيضا تميّزه في الشعر).

والمؤلف أبو زيان السعدي أصدر قبل كتابه هذا أربعة عشر كتابا نقديا منذ عام 1974 سنة صدور كتابه النقدي البكر (في الأدب التونسي المعاصر).

ونشير إلى بعض إصداراته مثل : نقد وتأصيل (1987)، من أدب الرواية في تونس (1988)، أضواء على الأدب التونسي (2006)، في الأدب العربي الحديث (2007) ومؤلفات أخرى.

عدد صفحات الكتاب 186 صفحة من القطع المتوسط ـ منشورات دار نقوش عربيّة 2009.

«أبناء إيننا»

لسامي مهـدي (العراق)

يعدّ الشاعر سامي مهدي أحد أبرز شعراء جيل الستينات في العراق، وهو إضافة إلى كتابته للشعر أنجز مجموعة من الترجمات الشعريّة عن اللغتين الفرنسية والإنكليزية، وله أيضا مجموعة من المؤلفات النقدية التي تعد مرجعا مهمًا، آخرها دراسته عن تجربة الشاعر توفيق صايغ الشعريّة، وله قبلها في هذا المجال : أفق الحداثة وحداثة النمط (1988)، وعي التجديد والريادة الشعريّة في العراق (1993)، الموجة الصاخبة/ شعر الستينات في العراق (1994)، نظرات جديدة في أدب العراق القديم (2007). ومؤلفات أخرى.

وله عمل روائي واحد بعنوان «صعودا إلى سيحان» (1987).

كان ديوانه «رماد الفجيعة» الصادر عام 1966 ببغداد أول ديوان ينشر لشاعر من جيل الستينات، تلته دواوينه التالية : أسفار الملك العاشق (1971)، أسفار جديدة (1976)، الأسئلة (1979)، الزوال (1981)، أوراق الزوال (1985)، سعادة عوليس (1987)، بريد القارات (1989)، حنجرة طرية (1993)، مراثي الألف السابع (1997)، الخطأ الأول (1999)، سعادة خاصّة (2001)، مدونات هابيل بن هابيل (2006)، الطريق إلى الوادي (2007).

يمكن وصف شعر سامي مهدي بالأناقة، هذا ما تبوح هذه القصائد المكتوبة بأناة مفرطة، كأن الشاعر

يختارها مفردة مفردة بحيث تذهب كل واحدة من هذه المفردات ـ اللبنات إلى بناء ذي معمار متميّز.

والمدخل إلى ديو انه الجديد بقصيدة «شهية» بها يصدر بيانه الشعري، وماذا يريد من القصيدة؟ وكيف يريدها؟

(أريد أن أُفلت من قواعد الكلامْ

وآلة النحو، ووهم الوعي بالذّات والأصولْ

أريد أن أبلغ بالقول فم الفطامْ

وأستقيل عما قال أو يقول

غيري من الكلامْ

أريد أن أهذي بلا زمام

من منطق فسق أو أيّما نظام

.....................)

أكتفي بهذا المقطع من هذه القصيدة التي اختار لها عنوان دالاً على ما يشتهي وما هي «شهيته»؟

والشاعر مهموم. بما جرى لوطنه لذا جاءت كل قصائد التي كتبها بعد عام 2003 تحمل فداحة المصاب، وترتفع بالمأساة إلى ذرى تعبيرية من النادر أن يوصلها ويصلها إلاّ شاعر له خبرة أكثر من أربعين عاما من الشعر.

وقد أفاد الشاعر من التاريخ العراقي القديم رموزا وأحداثا ومواقع، ولهذا يوضح في هوامشه قائلا: (لهذا الديوان خصوصيّة بين دواوين الشاعر، فقد اعتمد أغلب قصائده على إشارات تحيل إلى تاريخ العراق القديم بحضارته وسكانه وآلهتهم ومعتقداتهم ومدنهم والأقوام المجاورة لهم بسبب طبيعة الموضوعات التي تعالجها).

أما (إيننا) التي وردت في عنوان الديوان (أبناء إيننا) فهي (آلهة الحب والخصب والحرب عند السومريين. وقد عرفت عند البابليين باسم عشتار ويرى بعض الباحثين أنّها كانت الآلهة الأم، وعادة ما يرمز إليها بكوكب الزهرة، ويقترن اسم إيننا في أدب وادي الرافدين باسم الراعي دموزي (تموز عند البابليين) فهو حبيبها وزوجها، وشريكها في طقس احتفالي سنويّ كان ملوك العراق القديم يقيمونه من أجل أن تنعم البلاد بالخصب والثراء، هو طقس الزواج المقدّس).

هذا مقطع من قصيدة «الأسرى»:

(أقفاص

مدن أقفاص

أقفاص في داخل أقفاص

أسوار من صخر وحديد

في داخل أقفاص

أسوار من صخر وحديد

وسقوف من نار

وهواء أسود ينداح

حتى لا يبدو أي خلاص

سجناء هنا نحن

وما من مفتاح

والكلّ يفتش في الظلمة عنه

ولا يلقاه

أو نحن إذن في الدرك الأسفل

من أرض الموت؟).

هذا ديوان جديد بأوصاف باهظة، فاجع، سابر، صارخ، مندد، مدمر، ماذا بعد؟

يقع الديوان في 124 صفحة من القطع المتوسط - منشورات دار أزمنة - عمان في 2009.

«الحكاية في التراث العربي»
ليوسف الشاروني (مصر)

كتاب جديد لكاتب القصة القصيرة المعروف يوسف الشاروني بعنوان «الحكاية في التراث العربي»، ويقول المؤلف في مقدمته : (هدفي من هذا الكتاب أن أقدم معظم الأشكال القصصيّة التي عرفها التراث العربي في كتاب واحد يضمها فيعطي صورة متكاملة لجانب من جوانب النشاط الإنساني والفكري عند العرب. فالمكتبة العربية مليئة اليوم بالمراجع عن القصة عند العرب. لكن كلاً منها لا يولي اهتمامه إلا نوعًا قصصيًا واحدا أو بعض الأنواع القصصية دون البعض الآخر.) ولكنه لا يقلل من شأن هذه المؤلفات إذ يعترف بقوله : (لا شكّ أن هذه المؤلفات قد أعانتني إلى حد كبير فيما كتبته من فصول هذا الكتاب فأنا لم أبدأ من الصفر. بل إنّني أعترف أنه لولا هذه المؤلفات لما أمكن أن يظهر هذا الكتاب).

جاء الكتاب في تسعة فصول وهي: الأول (القصص الديني). الثاني : القصة الخبر (قصص الحب العذري)، المكافأة وحسن العقبى لأحمد بن يوسف. الثالث : القصة الفانتازيا (ألف ليلة وليلة)، كيف يتخلص البطل، الرابع : (الأمثال)، الخامس : قصص الحيوان / الصاهل والشاحج لأبي العلاء المعري. السادس: النادرة بين الأدبين الشعبي والفصيح/ نوادر أبي نحاس وجحا وقراقوش، السابع : المقامة، الثامن: القصة الفلسفية/ حي ابن يقظان لابن طفيل، التاسع : السيرة الشعبية / نماذج.

ولعلّ هذه الفصول تؤكّد أن المؤلف أراد تقديم صورة متكاملة للحكاية في التراث العربي متوخيا الدّقة التي عرف بها في كتاباته البحثية التي تحركها ذائقة فنان كان من أوائل الذين جددوا في القص العربي لمجموعته الفاتنة «العشاق الخمسة».

ويقول في خاتمة كتابه : (يتضح من هذا العرض لأبرز الأشكال القصصية في تراثنا العربي أن العرب عرفوا القصّ في مرحلة ما قبل عصر المطبعة شأنهم في ذلك شأن غيرهم من الشعوب، وقد تفاوتت هذه الأشكال ما بين القصر الذي لا تتجاوز روايته دقائق كما في النادرة والطول الذي قد يستغرق روايته أمسيات تمتدّ شهورا كما في السير الشعبية. كما تفاوتت هذه الأشكال ما بين إبداع عربي خالص على نحو ما نجد في المقامات، وتأثر بما أبدعته شعوب أخرى وإن كان الوجدان العربي قد تمكن من تمثل هذه الأشكال المنقولة وصهرها في بوتقته الحضارية بحيث يصبح بدوره إبداعًا أو ما هو أقرب إلى الإبداع).

ويذكّرنا في طبيعة بحثه بقوله : (وواضح أن منهجي لم يكن تاريخيا، فليست دراستي عن تاريخ القصة في التراث العربي، ولكن كان اهتمامي منصبا على الأشكال القصصية التي عرفها هذا التراث، وكثير من هذه الأشكال تتجاور زمنيا، فهذا التصنيف ليس إلاّ عملا نقديا يأتي بعد أن وُجدت هذه الأشكال الفنية في خليط لا يعرف الفواصل والحدود).

وينوّه المؤلف بالفكر العربي المنجب إذ هو كما قال (فكر خصب متنوع، وليس الإبداع القصصي ـ على المستويين الفردي والجماعي والفصيح والعامي ـ إلاّ رافدا من روافده المتعددة).

ثم يثبت في خاتمة الكتاب نماذج من فنّ القصّ القديم موزّعا إياها على عناوين مثل : من قصص الأساطير (المغارة)، من قصص الحب العذري (عروة وعفراء)، من قصص ألف ليلة وليلة (الحكاية الثالثة من حكايات السندباد)، من قصص الأمثال : (ربّ أخ لك لم تلده أمّك)، من قصص الحيوان : (فريسة الأسد)، من المقامات : (المقامة المضرية لبديع الزمان الهمذاني). من قصص النوادر : (الوالي كميش والفران)، ومن القصص الفلسفي (من قصص إخوان الصفا).

هذا البحث الرصين مرجع مهم، ما يميزه أنّه من إبداع كاتب قصة، سبر أغوارها، وعرف أسرارها وهذا ما أعطى بحثه شفافية ودقة.

نشير هنا إلى أن الشاروني أصدر قرابة الثلاثين كتابا نقديا، وأصدر ثمانية كتب عن سلطنة عمان جمعت بين الأدبي والتاريخي وهي ثمرة إقامته فيها ستة سنوات. كما عني بالتحقيق وله عدّة مؤلفات منشورة فيه. كما ترجم عدة كتب. هذا عدا إصداراته التي شكلت هويته المتميزة في فن القصة القصيرة العربية باعتباره أحد رموزها الرواد وهي : العشاق الخمسة/ الزحام/ رسالة إلى امرأة/ حلاوة الروح/ مطاردة منتصف الليل/ آخر العنقود/ الأم والوحش/ الكراسي الموسيقية/ الضحك حتّى البكاء.

وقد عني الشاروني بكتابة «قصيدة النثر» نائيا عن هذه التسمية بتسمية أخرى هي «نثر غنائي» في كتاب «المساء الأخير».

يقع كتاب «الحكاية في التراث العربي.. في 424 صفحة من القطع الكبير - منشورات المجلس الأعلى للثقافة/ القاهرة 2008.